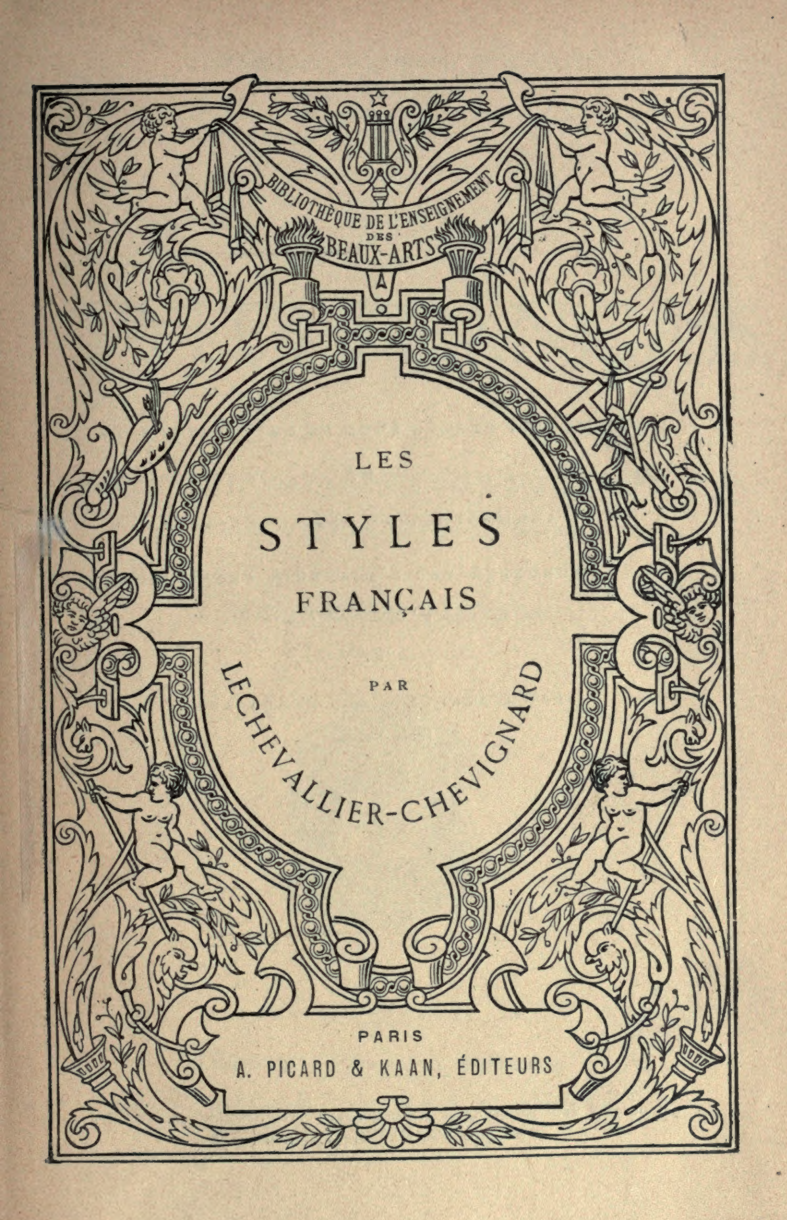

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01796478 4



LES

STYLES FRANÇAIS

PAR

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD

PARIS
A. PICARD & KAAN, ÉDITEURS

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE
SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

LES STYLES FRANÇAIS

PAR

Edmond LECHEVALLIER-CHEVIGNARD
Professeur à l'École nationale des Arts décoratifs

NOUVELLE ÉDITION



PARIS
Librairie d'Éducation nationale
ALCIDE PICARD & KAAN, ÉDITEURS
11, 18 ET 20, RUE SOUFFLOT.

AVANT-PROPOS

Sous le titre de *Styles français,* nous avons exposé les principales transformations du sentiment artiste de notre pays.

Il nous a semblé nécessaire de ne nous attacher trop particulièrement à aucun des arts qui relèvent du dessin, mais de les interroger tous, sans excepter au besoin les plus modestes, d'autant que, chez ces derniers, la simplicité des moyens ou l'humilité de la matière n'empêche pas la beauté des œuvres et l'évidence de leur origine. Un fragment de boiserie du XIIIe siècle, un étain de la Renaissance montrent aussi sûrement à quelle période ils appartiennent que la plus imposante de nos cathédrales ou le Louvre des Valois. Tout se tient dans la civilisation d'un peuple; nous n'avons donc pas hésité à effleurer de temps à autre ce qui regarde les mœurs et le costume.

Quelques objections peuvent se produire contre cette manière d'envisager le style de chaque époque; le moindre reproche qu'on lui adressera est d'être forcément sommaire. Dans un essai de ce genre, la concision n'est-elle pas indispensable? N'est-il pas bon de se dé-

gager parfois d'analyses spéciales pour jeter un rapide regard d'ensemble sur la marche de l'art, les circonstances qui l'ont entravée ou servie? C'est ce que le lecteur appréciera. Puisse seulement ce livre éveiller en son esprit le désir d'aborder des études plus complètes, et nous estimerons avoir réussi.

LES

STYLES FRANÇAIS

ORIGINES

GAULOIS — GALLO-ROMAINS — GALLO-FRANCS

La Grèce et l'Italie, avec tout le monde antique, comprenaient les diverses branches de la race gauloise parmi les nations barbares. Ce jugement, rigoureux sur quelques points, n'était que trop fondé en ce qui concerne les arts, presque ignorés de nos pères avant la conquête romaine. Celle-ci fut donc un bienfait pour la Gaule, à qui elle apporta, en échange de la perte temporaire de son indépendance, la notion du beau et des choses de l'élégance que Rome elle-même ne s'était assimilée que fort tard; et si le fer de l'étranger déchira cruellement, dans une lutte terrible, le sol de notre patrie, ce ne fut pas sans y déposer des germes civilisateurs dont nous recueillons encore les fruits. Un tel aveu ne diminue nullement la sympathie que doivent inspirer d'héroïques vaincus. Nous n'en conservons pas moins le pieux désir de savoir quels pouvaient être les instincts des peuplades celtiques établies, à la suite

de longues migrations, dans le pays qui devait s'appeler un jour la France.

Convient-il de s'arrêter à ces monuments que l'on réunit sous la même appellation de pierres druidiques? Leur masse informe exclut toute idée d'art; ils n'ont rien à nous apprendre. Le moins rudimentaire de tous, le dolmen, ne dépasse pas en effort d'invention ces galeries que les enfants se plaisent à bâtir sur le sable avec quelques cailloux; il est colossal, mais aussi primitif comme construction. Autels ou tombeaux, monuments votifs ou bornes-frontières, tout est incertitude sur l'âge et la destination de ces pierres, vénérables seulement par les légendes qui s'y rattachent. Malheureusement, l'obscurité des temps préhistoriques s'étend à des périodes beaucoup plus voisines de la formation de notre nationalité, et, bien que, grâce à quelques passages des écrivains anciens et aux travaux de l'érudition moderne, nous soyons mieux informés du berceau de nos ancêtres, de leurs usages, de leurs aventureuses expéditions, de leur caractère dont certaines particularités se sont transmises jusqu'à leurs descendants actuels, nous sommes réduits, en réalité, à très peu d'éléments pour apprécier l'industrie naissante des Gaulois et leur degré d'aptitude à la pratique des arts. Sans édifices comme sans annales, les Gaulois n'avaient pour cités que des enceintes fortifiées, assemblage de pierres et de poutres où semblait déjà s'annoncer, par une ingénieuse combinaison, ce bon emploi des matériaux, qui sera l'une des supériorités de l'architecture française. Les empreintes de leurs habitations, découvertes çà et là, donnent l'idée de

huttes de sauvages plutôt que de demeures en rapport avec les nécessités du foyer et du bien-être domestique. Pourtant ils aimaient le faste, les longs repas, les beaux coursiers, les armes éclatantes, les étoffes aux vives couleurs, tout ce qui est sonore et voyant, et ce besoin d'apparat se montrait même au milieu des circonstances les plus graves et les plus périlleuses. Des hommes si glorieux ne connaissaient peut-être pas encore l'art de tremper le fer et de forger des épées dignes de leur courage, mais ils travaillaient déjà les métaux précieux; au dire même de leurs méprisants adversaires, ils étaient habiles à employer les gemmes, l'émail et l'incrustation. Quoique barbare, la race celte était donc intelligente. Essayons de saisir quelques traits qui lui soient propres, sinon dans les temps reculés, du moins à l'époque de la conquête. On dispose pour ces recherches de deux séries de documents : d'abord, les monuments commémoratifs élevés par l'envahisseur; puis, les rares vestiges trouvés dans les sépultures ou sur les champs de bataille de l'indépendance, et qui consistent en armes, bijoux, médailles, et en quelques produits céramiques.

I

Avant d'examiner les édifices antiques, nous croyons utile d'établir le degré de confiance qu'ils méritent. Trop artistes encore pour être serviles, les sculpteurs, d'ordre très secondaire, employés par l'architecte romain

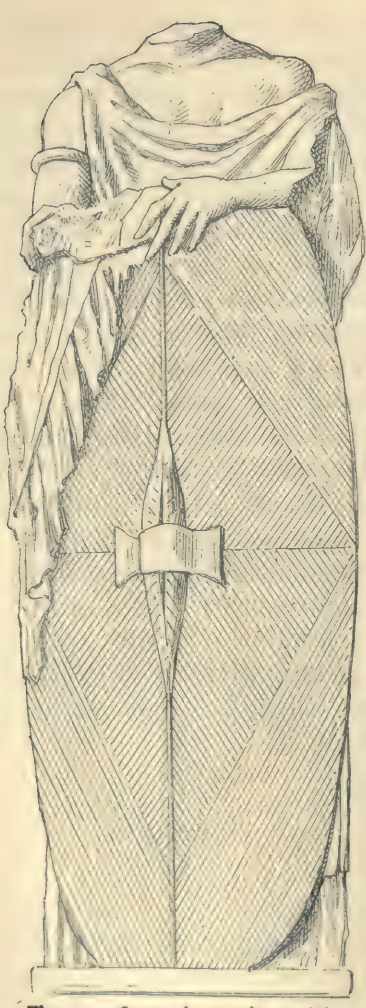


Fig. 1. — Statue de guerrier gaulois. (Musée d'Avignon.)

ont dû conserver néanmoins les lignes principales des motifs qu'ils avaient à traduire. L'orgueil du conquérant y était d'ailleurs intéressé, et il n'aurait vraisemblablement pas toléré, pour une simple convenance ornementale, l'introduction d'attributs capables d'être confondus avec ceux portés par ses légionnaires. Sans croire donc que la sincérité de notre époque d'études historiques se soit déjà révélée, il est permis d'admettre que la plupart de ces reproductions offrent d'assez sérieuses garanties de fidélité. Comme preuve à l'appui, nous indiquerons une statue mutilée du musée d'Avignon, contemporaine des dernières luttes nationales, et peut-être unique débris de quelque monument triom-

phal disparu. Un guerrier gaulois couvert du *sagum* ou manteau à franges, le bras droit orné d'un *torque,* se tient debout, les deux mains appuyées sur un grand pavois qui lui monte jusqu'à la poitrine. « Dans les temps anciens, — a écrit J. Quicherat en parlant des Gaulois, — ils n'avaient pas d'autre arme défensive qu'un bouclier d'osier ou de planches légères, de forme allongée, consolidé dans toute sa hauteur par une bande de métal au milieu de laquelle se relevait une bosse[1]. » On constatera tout d'abord, sur la gravure (fig. 1), combien la forme générale du bouclier répond à la description ci-dessus, puis avec quel soin l'artiste a rendu les baguettes d'osier, leurs différentes



Fig. 2. — Épée et bouclier gaulois sur l'arc de triomphe d'Orange.

1. *Histoire du costume en France,* p. 12.

directions, et cette tige métallique dont le renflement central constituait l'*umbo*. Du reste, dans la salle même qui contient le moulage de cette statue, au musée des antiquités nationales de Saint-Germain, on voit plusieurs de ces tiges munies de leur umbo et dans un état suffisant de conservation. L'analogie est complète.

Les faces de l'arc de triomphe d'Orange présentent un grand nombre de ces boucliers, non plus simples comme le précédent, mais enrichis d'ornements. Ces armes défensives affectent la même forme d'ellipse tronquée à ses deux extrémités. Plusieurs portent un nom : AVOT, DACVRDIS, SACROVIR, CATVS, BODVACVS ou VAVNE, nom évidemment gaulois et qui n'est qu'un artifice du sculpteur pour noter la défaite d'un chef barbare, de quelque guerrier fameux. Voilà, avec des surcharges de détails et d'accessoires, le côté arbitraire de cette décoration. Peu ou point de symboles; sur l'un de ces boucliers (fig. 2), deux oiseaux, deux grues semblables à celles qu'on remarque sur certaines monnaies indigènes et dans ce bas-relief au taureau, trouvé en 1711 parmi les fondements de Notre-Dame de Paris, en même temps que l'autel élevé sous Tibère par les Nautes parisiens. Des nervures droites ou fléchies rayonnent autour de l'umbo; elles rappelleraient les combinaisons de lignes du décor des vases grecs. Ce n'est pas un rapprochement fortuit. En effet, la plupart des épées gauloises sont sensiblement imitées du glaive hellénique, aussi bien celles représentées sur les édifices romains que celles rencontrées dans les tombeaux. Le lecteur a sous les yeux deux de ces dernières (fig. 3). L'arme trouvée à Vitry-le-François offre

un très beau spécimen de poignée parfaitement adaptée à la lame. Quant à celle de bronze, dont la fusée et les gardes sont détruites, nous insisterons sur l'arrangement ingénieux de son fourreau : une sorte d'étrier orné de deux petits disques remonte le long de la gaine par ses tigettes qu'un lien commun rassemble. Cette bouterole évidée n'appartient pas à la fabrication grecque, et pourtant elle possède la grâce nerveuse de ses produits. Les réminiscences d'un art si supérieur à ce qu'était la civilisation de nos pères trouvent leur explication dans l'état d'isolement de la Gaule, avant la prise de possession des Romains. Les seuls rapports des tribus celtiques avec l'Étrurie, l'Italie méridionale et l'Orient ne pouvaient s'effectuer que moyennant l'intermédiaire des colonies phéniciennes ou phocéennes, leurs voisines sur le littoral de la Méditerranée. Par elles, les



Fig. 3.
Épée gauloise. — Fourreau de bronze.

objets de provenance grecque devaient remonter le Rhône, pénétrer chez les Allobroges, les Arvernes et les

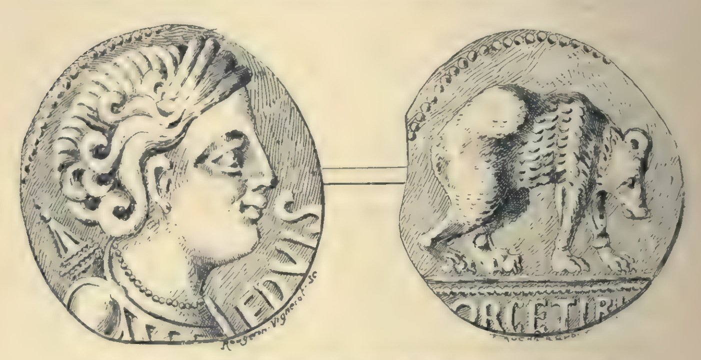


Fig. 4. — **Médaille d'Orgétirix d'après Hucher : *l'Art gaulois*.**

Éduens, et, de là, jusque dans les cantons plus reculés. La numismatique des tribus du centre confirme ce fait



Fig. 5. — Médaille de Verotal, d'après Hucher : *l'Art gaulois*.

Leurs premiers types monétaires, véritables copies des statères de Philippe II, roi de Macédoine, étaient certainement destinés à faciliter les transactions commer-

ciales, et ce n'est qu'après cette période d'imitation intéressée qu'on voit apparaître la représentation de chefs indigènes, de divinités locales et d'attributs essentiellement gaulois.



Fig. 6. — Monnaie gauloise, d'après Hucher.

Quelques-unes de ces monnaies ne sont pas dépourvues de caractère, ainsi qu'on pourra s'en convaincre par la médaille d'Orgétirix, chef des Helvètes, offrant : au droit, la tête de Diane avec le nom des Éduens ; au revers, un ours très juste d'allure (fig. 4) ; la belle tête, si ferme d'accent, d'une monnaie du chef aquitain Verotal (fig. 5) ; et le revers d'une pièce où il est au moins fort curieux de rencontrer la fleur de lis de la troisième race parfaitement indiquée, sans son arrachure (fig. 6). Hâtons-nous de dire qu'il n'est pas question un seul instant de faire remonter jusque-là l'origine de cette figure héraldique. Les premiers perfectionnements de l'industrie des Celtes furent donc favorisés par les échanges avec les colonies grecques, et peut-être en raison de cer-

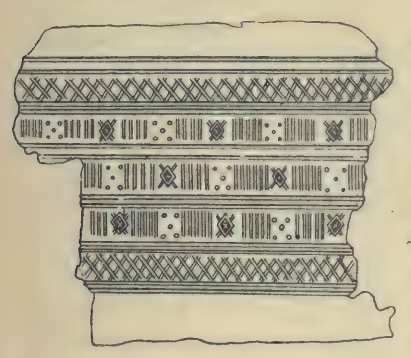
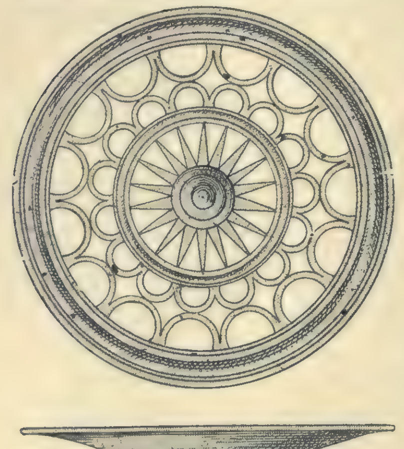


Fig. 7. — Fragment de cuirasse gauloise.

taines affinités qu'on a constatées plus d'une fois. Comme tous les peuples du monde, l'enfance de notre nation a subi la nécessité de l'exemple; comme eux, il lui était impossible de dégager son originalité des langes de l'imitation avant l'âge de l'adolescence.



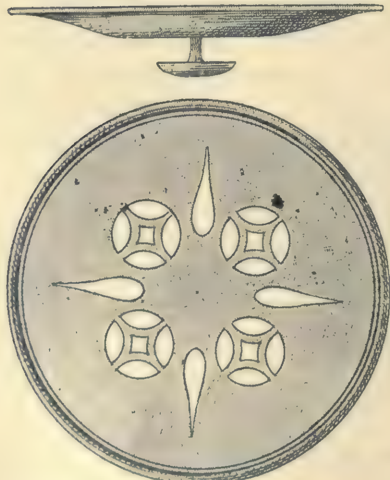


Fig. 8. — Fragments tirés du musée de Saint-Germain.

A défaut de beauté propre et personnelle, le peu d'objets gaulois rassemblés dans nos collections se distinguent par une sobriété qui est le commencement et la règle de toute véritable élégance; ajoutons que cette qualité déjà considérable est bien rare chez les peuples barbares. Exhume-t-on quelque fragment d'armure tel que le plastron publié dans la *Revue archéologique,* avec la simple alternance de stries

droites ou croisées, de points en reliefs ou en creux, l'ouvrier a su donner à son travail un aspect agréable (fig. 7). La même remarque s'applique à ces rondelles de métal aux ajourages heureusement disposés (fig. 8), et à ces vases sans prétention à l'art, mais dont le galbe bien arrêté, le décor tranquille et disposé au bon endroit n'ont rien de bizarre et qui choque le goût (fig. 9 et 10).



Fig. 9. — Vase gaulois.
(Musée de St-Germain.)

La bizarrerie apparaîtrait surtout dans les productions mixtes des temps qui ont suivi la conquête, quand la Gaule enfin soumise, sinon civilisée à la romaine, emprunte, pour traduire sur la pierre ses mythes religieux, la main de grossiers artisans venus à la suite des armées. C'est le cas de rappeler les rudes bas-reliefs de l'autel des mariniers parisiens que nous avons cité en passant; mais là, rien de

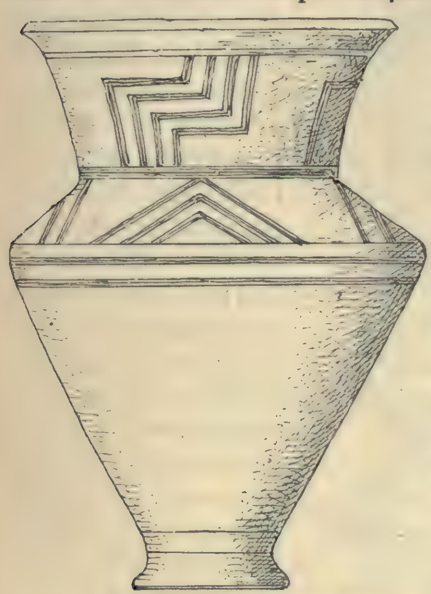


Fig. 10. — Vase gaulois.
(Musée de St-Germain.)

gaulois que les attributs du culte indigène appliqués à des conceptions toutes latines. Plus tard, ces symboles seront revêtus de formes meilleures. Si Rome poussait l'hostilité jusqu'à la persécution contre l'idéal religieux de nationalités vaincues quand il entretenait leurs rêves d'indépendance, il était de sa politique d'ouvrir son Panthéon à ses divinités devenues inoffensives, et de prêter, au besoin, l'aide de ses artistes à la représentation de leurs obscures théogonies (fig. 11). La statuette du dieu Taranis, le *Dis Pater* ou Pluton des Latins, doit être de ce moment. Alors, le vaste pays des anciens Celtes, Gaëls et Kimris n'est plus qu'une fraction de l'Empire, où les municipes rivalisent de luxe avec les plus riches cités



Fig. 11. — Le dieu Taranis, statuette gallo-romaine. (D'après le Musée archéologique.)

taliotes, et montrent le même entassement prodigieux de

temples, de théâtres, de thermes et de tombeaux, tandis que les plaines et les collines se sillonnent d'immenses aqueducs et des portiques de nombreuses *villæ*. Décrire ce qui nous est parvenu de ces monuments, analyser le style de l'époque gallo-romaine serait empiéter sur l'histoire de l'art antique, et notre tâche se borne à recueillir les seuls indices du génie national. Comment se serait-il affirmé dans cette phase si brillante de la civilisation gréco-romaine? Il ne pouvait qu'être absorbé par elle, partager sa fortune et suivre, d'un pas docile, les sentiers qui descendent des hauts sommets vers une décadence fatale. Pendant les premiers siècles de notre ère, l'art de la Gaule ne fut, en réalité, que l'art de Rome devenue la mère patrie de tout esprit cultivé.

II

La transformation des diverses parties de la Gaule, bien que complète en ce qui regarde l'état politique et les mœurs, ne s'opéra pas, sous le rapport de l'art, avec un égal succès. Autour du bassin méditerranéen, chez les peuplades du Midi, la civilisation latine avait trouvé, grâce aux colonies grecques, un milieu tout préparé, en même temps que des similitudes de climat et de tempérament favorables à son expansion. Les Romains prisaient fort la Provence qui leur doit son nom et tout le pays qui s'étend des Alpes aux Pyrénées; ces contrées soumises avant César formaient la *province* par excellence, et comprenaient plusieurs centres, Aix, Nar-

bonne, Arles, Nîmes, Orange, Vienne, dont il est superflu de vanter l'importance artistique dès les premiers temps de l'Empire. Mais il semble que les leçons de ce même art perdissent de leur chaleur et de leur pureté à mesure qu'elles s'éloignaient davantage du foyer intellectuel où elles avaient été méditées et de là transmises à tout l'univers.

Au nord comme au midi, les conséquences de la conquête s'étaient promptement fait sentir. Nous l'avons déjà indiqué : forums, prétoires, sanctuaires, basiliques, bains, amphithéâtres avaient changé l'aspect des villes et les habitudes de la population. Aussi, vers le IIe siècle, sous les Antonins, par suite de l'air de grandeur et de force que respire toute création romaine, on pouvait appliquer à la Gaule entière le mot de Pline parlant de l'ancienne Narbonnaise : « C'est une autre Italie plutôt qu'une province[1] », à la condition toutefois de le prendre dans son acception générale et superficielle. Au-dessus de Lyon, l'infériorité relative des monuments n'est pas douteuse. Aucun édifice ne saurait rivaliser avec les grandes arènes du Midi, le temple de Nîmes et le théâtre d'Orange; ceux-ci sont vraiment dignes de la métropole. Il en va pareillement de la sculpture : nul équivalent au jeune satyre de Vienne, à la statue d'Auguste et à la fameuse Vénus d'Arles. A part quelques mosaïques, les morceaux antiques de véritable valeur se réduisent à des bronzes tels que la tête de Cybèle découverte à Paris et la trouvaille de Châlon-sur-Saône, ou bien à des figurines et vases d'argent comme le trésor

1. *Italia verius quam provincia.* Hist., lib. III, c. IV.

de Berthouville, tous objets aisément transportables qui ne suffisent pas à démontrer l'existence de centres actifs et d'écoles bien florissantes dans le reste des Gaules. Il est vrai que la même observation viserait à la rigueur les statues que nous avons citées; elles ne sont peut-être pas des productions locales, mais des importations de Rome ou d'Athènes; en tout cas, le seul fait de leur présence est un signe irréfutable de la richesse et de la suprématie de goût des contrées méridionales. On est donc fondé à croire que si la masse de la nation gauloise était absolument latinisée, si la physionomie des municipes du Nord et l'intérieur des habitations offraient dans leur ensemble un tableau peu différent des villes d'Italie et de la maison romaine, il s'en fallait beaucoup qu'à Reims, à Sens, voire même à Autun, un esprit délicat pût goûter des satisfactions esthétiques d'ordre aussi élevé que dans la péninsule. C'était le même art, mais un art provincial où le maçon faisait trop souvent office d'architecte et le simple praticien de statuaire. Est-ce insuffisance de moyens ou d'interprètes? Le même effort portant sur tant de points à la fois ne pouvait-il donner que des résultats inégaux dans le médiocre? Toujours est-il que nos musées lapidaires sont pleins de débris de constructions gallo-romaines facilement reconnaissables à la hâte de leur exécution et à la profusion des ornements, indices presque infaillibles des époques de décadence. Elle était inévitable, nous l'avons dit; elle fut sans doute prématurée dans ces pays directement en contact avec la barbarie germanique et que le flot destructeur des invasions couvrit plus d'une fois, avant de parvenir aux tranquilles retraites où Sidoine

Apollinaire passait encore de douces heures, en compagnie des muses affaiblies et des derniers représentants d'une société à son déclin.

III

Le bel esprit du ve siècle dont nous venons d'écrire le nom, et qui sut être à la fin de sa carrière un digne évêque et un courageux citoyen, n'a pas connu à proprement parler les Francs; il n'a fait que les entrevoir. Nous lui devons cependant le portrait de quelques-uns d'entre eux; écoutons-le décrire, dans une lettre à un certain Domnitius, le cortège d'un prince de cette nation. « Sigismer était un homme de haute taille et d'apparence vigoureuse, à la face sanguine, aux cheveux d'un rouge ardent qui tombaient en boucles d'or sur ses épaules. Il avait pour vêtement une tunique serrée de soie blanche, brodée d'or, recouverte d'un manteau de pourpre, et le harnais de son cheval étincelait d'or et de pierreries. A son entrée dans la ville, il sauta à bas de sa monture et gagna à pied, par honneur pour son beau-père, le prétoire où celui-ci l'attendait. Les nobles francs défilèrent ainsi dans les rues de Lyon en tenue de guerre complète : justaucorps bariolé effleurant à peine le jarret, sayon vert garni de franges rouges, jeté sur le dos en guise de manteau, et jambards de cuir non tanné fixés au-dessous du genou, laissant le mollet découvert. Leurs bras robustes restaient nus jusqu'au coude. De la main droite, ils portaient une lance munie

de crocs, et une de ces haches de jet, à double tranchant, arme nationale des Francs; l'autre main soutenait un bouclier d'or à rebords d'argent qui protégeait leur flanc gauche; un long sabre pendait aux courroies de leur ceinturon. L'air retentissait au loin du cliquetis des armes[1]. » Ce fragment est des plus curieux; il nous peint avec vivacité le bruit, le clinquant, les tons violents d'une troupe de Barbares circulant au milieu de la population d'une grande ville gallo-romaine qui, suivant une expression du même auteur, devait les mépriser, s'en moquer et les craindre. On les craignait surtout, et pour trop de raisons. Grégoire de Tours, l'historien des Francs, nous apprend ce qu'ils étaient au moral : avides, féroces, rusés et sans foi, d'une grande bravoure mêlée de faiblesse superstitieuse; et, en le lisant, il devient de toute évidence que la suprématie de cette race n'était pas encore pour relever les esprits et substituer un autre idéal à des traditions vieillies. Pourtant, l'influence salutaire d'une sorte de transfusion de sang nouveau dans les veines de notre nation a été admise par certains écrivains. Elle n'est rien moins que prouvée en ce qui concerne les arts. N'est ce pas oublier, d'ailleurs, que l'engourdissement avait gagné toutes les parties de l'empire et qu'un mal aussi étendu ne se pouvait guérir, et cela bien lentement, que par une de ces révolutions qui transforment les sociétés de la base au faîte? Ce ne fut aucunement, pour nous du moins, le résultat d'une nouvelle con-

1. C. *Sollii Apollinaris Sidonii epist.*, IV, VII. Traduction de M. Eugène Baret.

quête du sol gaulois. Exacte et juste quant aux légions de César, cette théorie n'est plus applicable aux alluvions germaniques. A cette heure de notre histoire, les rôles sont intervertis : la grande loi de l'absorption de l'envahisseur barbare par une race civilisée reçut, cette fois encore, sa sanction, et quand les Francs eurent brisé toute résistance, ils se trouvèrent, en définitive, contraints de soutenir leur autorité de tout le crédit des évêques parmi les masses populaires.

Nous possédons trop peu de fragments des édifices élevés pendant la période mérovingienne pour concevoir une idée très nette de ce que devint l'art, du ve au viiie siècle. Les formes antiques se montrent toujours, quoique singulièrement alourdies, sous le ciseau d'ouvriers qui perdent de plus en plus la notion du beau et du simple, dans le milieu délétère de la servitude. Peut-être même plusieurs de ces fragments ne sont-ils que de vieux matériaux ou des ornements arrachés à des temples païens de la basse époque et utilisés dans la construction d'églises que se plaisaient à fonder, depuis Clovis, les rois francs devenus chrétiens. Ces princes, restés grands chasseurs, préféraient au séjour des villes de rustiques demeures, moitié fermes, moitié palais, et situées à la lisière des forêts dont la Gaule était encore couverte. Quelques-uns se piquaient néanmoins de magnificence. Grégoire de Tours visitant un jour Chilpéric dans sa villa de Nogent, le roi lui fit voir un grand bassin d'or garni de pierres précieuses, et lui dit : « J'ai fait faire cela pour honorer les Francs et leur donner de l'éclat; si je vis, je ferai bien des choses. » On devine

la secrète préoccupation de ces personnages grossiers et violents, mal à l'aise devant l'homme policé, mais que ne laissent pas insensibles les titres honorifiques de la cour impériale, ni, dans une certaine mesure, la supériorité d'une civilisation tombée sous leurs propres coups. Hors d'état d'en faire revivre les délicatesses, ils s'efforcent d'en égaler le luxe. Pour eux, tout est dans la richesse de la matière, et, du reste, avouons avec humilité qu'au VIe siècle, Romains et Gallo-Romains sont bien près de penser de même. Les descriptions de Fortunat et de Grégoire portent constamment sur le nombre des colonnes, la beauté des marbres et des revêtements. A Paris, l'église Saint-Vincent, depuis Saint-Germain-des-Prés, construite par Childebert, et qui, jusqu'à la fondation de l'abbaye de Saint-Denis, servit de nécropole royale à la dynastie des Mérovingiens, était pavée de mosaïques; on y voyait des peintures à fond d'or; le toit était couvert de lames de cuivre doré.

Plus somptueuse encore était la grande basilique érigée près de Tours (vers 473) sur le tombeau de saint Martin, par Perpetuus, l'un de ses successeurs. C'était un lieu d'asile, même contre la vengeance d'un Chilpéric ou d'une Frédégonde, et, pour les Francs nouvellement convertis comme pour la population aborigène, un sanctuaire vénéré sans rival en Gaule. Son grand évêque Grégoire ne nous en a laissé qu'une énumération de baies et de supports, suffisante peut-être pour d'ingénieuses restitutions de plans, mais qui ne nous apprend que bien peu de chose sur l'aspect extérieur du monument qu'entouraient de longs portiques, suivant l'usage romain. A propos de l'église

de Clermont construite par saint Namatius, le même historien entre dans quelques détails plus complets. « L'église a cent cinquante pieds de long, — au-devant est une abside ronde; de chaque côté s'étendent des ailes d'une élégante structure, et tout le bâtiment est disposé en forme de croix. » Il ressort clairement de ce passage que des changements considérables avaient déjà été apportés à la disposition de la basilique adoptée par les chrétiens des premiers siècles.

Rappelons ce qu'était la basilique romaine, à la fois lieu de réunion pour les marchands et cour de justice. L'édifice, de plan rectangulaire, était précédé d'un narthex ou portique, et divisé à l'intérieur, par deux rangées de colonnes, en une large nef centrale et deux ailes latérales parallèles, surmontées elles-mêmes de galeries; au fond, dans l'axe de l'entrée, se trouvait le tribunal, élevé sur quelques degrés et isolé par une grille ou tout autre mode de clôture. Or, à Clermont, une abside ronde — il faut entendre par là semi-circulaire — remplaçait le portique; des ailes s'étendaient perpendiculairement à la nef; au lieu d'une seule entrée, huit portes donnaient dans l'intérieur du bâtiment. Tout cela modifiait d'une manière sensible le temple de la primitive Église.

Une grande confusion de symboles et d'attributs semble avoir régné pendant toute cette époque. Dans les détails architectoniques, sur les sarcophages, la croix et le monogramme du Christ se mêlent aux feuilles d'acanthe, aux lauriers, aux guirlandes entourées de bandelettes, aux pampres et aux génies funèbres des sépultures païennes. Quelques images sont même

communes aux deux religions, non dans leur sens mystique sans doute, mais par leurs caractères généraux; de ce nombre est la figure du Bon Pasteur. Les tombeaux chrétiens du midi de la Gaule sont aussi latins de style que les bas-reliefs du musée de Latran; les apôtres y sont vêtus également de la tunique et du pallium, et abrités sous les mêmes édicules; l'exécution plus grossière, dans laquelle le trépan joue un rôle trop



Fig. 12. — Tombeau de saint Drausin.
(Musée du Louvre.)

actif, est tout ce qui les distingue. Si nous remontons vers le nord, nous trouvons les mêmes tendances. Voici deux monuments du VIIe siècle. Le premier, connu sous le nom de tombeau de saint Drausin, est de marbre blanc et provient de l'abbaye Notre-Dame de Soissons (fig. 12). Son couvercle, imbriqué de grandes écailles, offre un panneau rectangulaire dans lequel est sculpté, en relief assez bas, le vase eucharistique; deux branches de vigne chargées de leurs fruits s'en échappent. La face antérieure du sarcophage est couverte des sinuosités de cette vigne encadrant un médaillon circulaire avec le monogramme du Christ, l'alpha et l'oméga accoutumés; une longue colonnette, au fût décoré de spires et

surmonté d'un chapiteau pseudo-corinthien, termine chaque angle. Si imparfait que l'on juge le rendu de ces ornements, l'influence du goût antique s'y fait sentir, soit dans la relation des parties sculptées et des surfaces vides, soit dans le mouvement encore assez facile des rinceaux; malgré l'âpreté du travail, l'ensemble n'es pas dépourvu de noblesse[1].

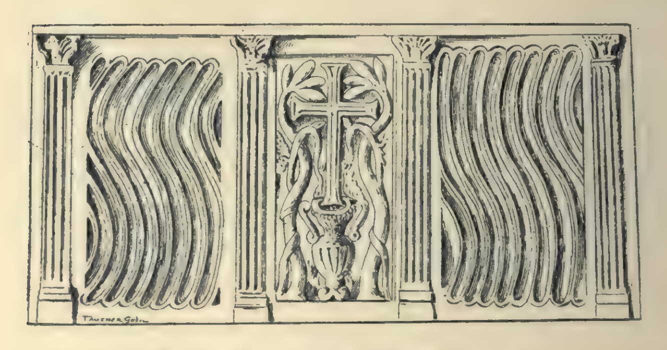


Fig. 13. — Tombeau dit de saint Ladre
(Musée du Louvre.)

Du second sarcophage, également de marbre blanc, nous n'avons que la paroi principale, jadis appropriée à un devant d'autel (fig. 13). Quatre pilastres cannelés la divisent; les panneaux d'angle sont couverts de strigiles. Dans le milieu, un vase à deux anses supporte une croix pattée accompagnée de deux arbustes qu'enlace une vigne munie de son feuillage et de ses grappes. Ce monument, qu'une légende erronée a fait qualifier de

1. Le couvercle proviendrait d'une tombe d'abbé à Saint-Germain-des-Prés; il est, en tout cas, de même style que le reste du monument.

tombeau de saint Ladre, vient de Saint-Denis, et serait contemporain de l'église abbatiale des Saints-Martyrs fondée par Dagobert Ier dans la première moitié du

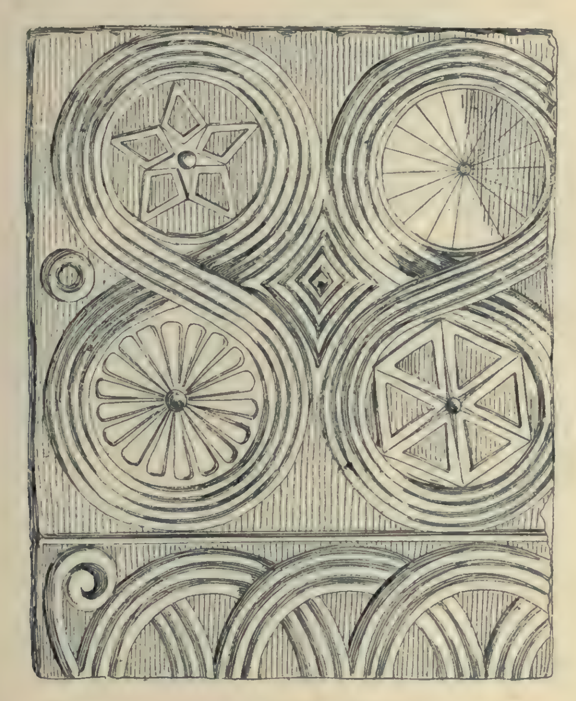


Fig. 14. — Ornements de l'église Saint-Irénée, à Lyon.

VIIe siècle. En dépit de son illustre origine, on ne peut rien imaginer de plus mou comme travail ; il ne reste des profils classiques de la décoration des chapiteaux qu'une caricature tracée par la main d'un ignorant. Nous sommes au plus creux e la décadence de l'art.

Cependant, sur le fond presque desséché des

anciennes traditions, surgissent timidement quelques essais d'une ornementation nouvelle. Deux éléments y dominent : rosaces et entrelacs ; l'un remontant aux âges

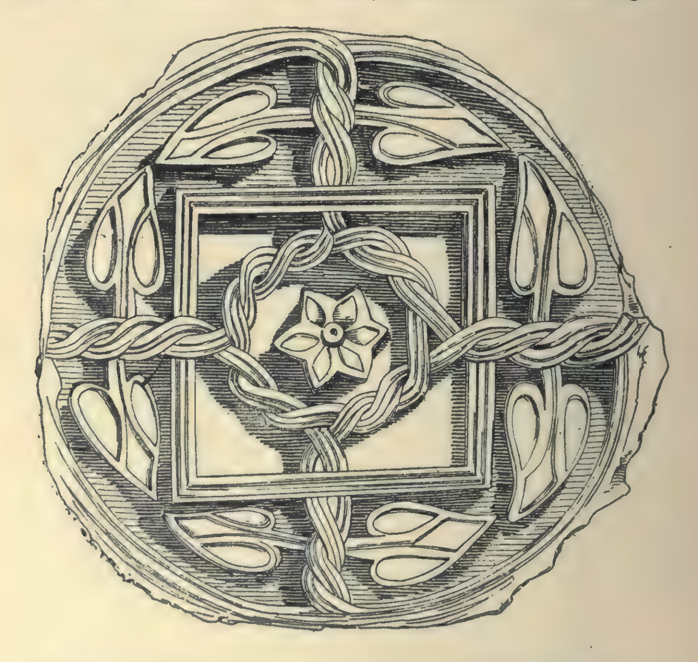


Fig. 15. — Ornements de la crypte de Saint-Sernin, à Bordeaux.

les plus reculés des civilisations asiatiques ; l'autre, d'origine indécise, paraissant provenir aussi bien des régions scandinaves que du midi de l'Europe. On les rencontre sur les monuments gréco-romains ; l'art gallo-romain s'en est servi, mais c'est surtout à partir de la période franque qu'on les voit fréquemment unis et employés en architecture (fig. 14 et 15), appliqués à la joaillerie,

à des objets de toilette (fig. 16 et 17). Leurs formes, tour à tour flexueuses ou rigides, se prêtaient à la sertissure des verroteries ainsi qu'au cloisonnage des pâtes colorées très à la mode sous les Mérovingiens. Si l'art de ce temps est barbare, massif, irrégulier, on ne saurait, sans injustice, le taxer de froideur, autant du moins qu'on en peut juger par intuition, ou d'après des textes et un petit nombre de monuments arrivés jusqu'à nous, parmi lesquels, ne l'oublions pas, doit se trouver plus d'un produit de l'Orient. En effet, telle était devenue l'inhabileté des artisans que, pour les objets de haut luxe, les armes d'apparat, les ornements du culte et les vêtements sacerdotaux, tout au moins les



Fig. 16. — Bijou mérovingien.



Fig. 17. — Bijou mérovingien.

étoffes dont on fabriquait ces derniers, les Gallo-Francs se reconnaissaient tributaires de Constantinople. Plusieurs de nos cathédrales, Sens, Auxerre, d'autres encore, conservent dans leur sacristie des tissus très anciens, de fabrication évidemment étrangère. Le vase et le plateau d'or du Cabinet des médailles, trouvés à Gourdon, sont sortis, selon toute vraisemblance, des ateliers byzantins. Il y a là une influence orientale qui persista longtemps et dont il faut toujours tenir compte quand on parle de ces époques reculées ; elle aida sans aucun doute nos artistes indigènes à laisser la plate et maladroite imitation des motifs latins. Pour médiocres que fussent leurs premiers essais dans une autre voie, du moment qu'ils avaient perdu la saine notion de l'art antique et de la belle logique de ses ordonnances, mieux valait faire table rase d'enseignements faussés, retourner en quelque sorte à l'ignorance primitive, et, comme l'apprenti novice, se restreindre au maniement du compas et de l'équerre. N'est-ce pas, d'ailleurs, la marche ordinaire ? Avant d'interroger la nature, d'en comprendre et d'en utiliser les ressources de beauté, de variété, de caractère, le goût d'un peuple traverse, sous le rapport ornemental, une phase de tâtonnements à la fois timides et compliqués, phase qu'on pourrait appeler géométrique et qu'ont parcourue les races les mieux douées. Les productions de l'âge mérovingien sont encore trop imprégnées de réminiscences pour être assimilées à celles plus simples et vraiment originales des premières civilisations. Nous voulons dire seulement que l'oubli presque complet où tombèrent les doctrines antiques rendit, pour un moment, aux ornemanistes de

la Gaule toute leur liberté, par suite, plus de naïveté dans l'invention; aussi, malgré la rudesse de leur ciseau et leur inexpérience, n'est-on pas sans rencontrer çà et là, dans leurs œuvres, d'heureux agencements de lignes: le bas-relief de la figure 18 semble le démontrer.

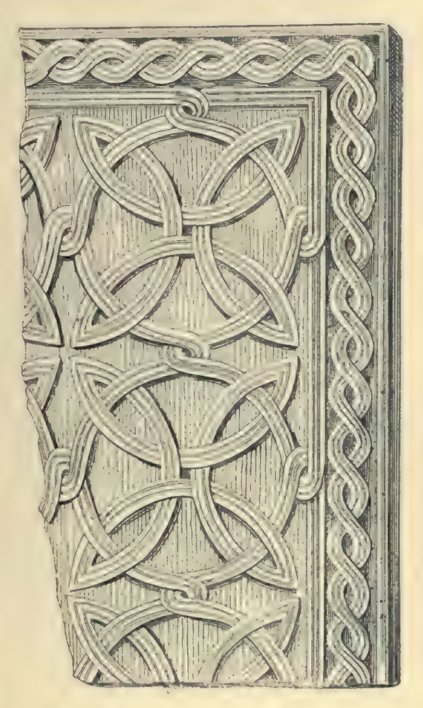


Fig. 18. — Sculpture mérovingienne, église Saint-Pierre, à Vienne.

Les observations précédentes ne s'appliquent pas avec une égale justesse à l'architecture, art difficile et complexe où la méthode et la tradition sont volontiers plus écoutées que la fantaisie. Mieux qu'aucun autre, il est la résultante du sol et du climat. La Gaule franque avait donc retenu des procédés de construction importés et pratiqués par les Romains, pendant quatre siècles, tout ce qui était compatible avec ses besoins et les matériaux dont elle disposait; se contentant de restreindre les espaces découverts, les baies trop larges pour l'industrie du verrier encore dans l'enfance; em-

ployant les colonnes monolithes et les marbres des vieux temples; leur substituant, quand ils lui faisaient défaut, des supports cylindriques ou des piliers carrés formés de plusieurs assises; utilisant enfin, le plus possible, le bois de ses immenses forêts. Déjà, on l'a vu, les nécessités du culte chrétien avaient modifié, tout en conservant les données principales, le plan de la basilique romaine jugé préférable par les fidèles. L'Italie elle-même était entrée dans un système nouveau de construction pour l'intérieur des églises : les charpentes apparentes y remplacaient souvent, soit caprice, soit inhabileté, les voûtes hardies des monuments antiques, et, à l'exemple des constructions byzantines, la colonne se dégageait de la partie supérieure des *ordres* romains, c'est-à-dire de l'entablement avec ses trois divisions : architrave, frise et corniche, pour recevoir *directement* sur le tailloir de son chapiteau la retombée de l'arc. Il y avait dans ce dernier fait le principe de toute une révolution architectonique que ne pouvaient pressentir ceux-mêmes qui l'avaient préparée. Ces diverses modifications constituent ce qu'on a appelé le *style latin.*

STYLE LATIN

I

Vers quel moment apparaît-il dans notre pays; sur quel point du territoire? — Est-ce simultanément en deçà et au delà des Alpes, ou, peu à peu, par infiltration? — Il est, croyons-nous, impossible de répondre en l'absence de textes suffisamment clairs et de monuments de date précise. Nous n'avons en France qu'un nombre très restreint d'édifices antérieurs aux xe et xie siècles. La crypte de l'église de Jouarre serait le plus ancien exemple d'une œuvre mérovingienne, surtout la chapelle Saint-Paul qui en fait partie et pour laquelle on parle du vie siècle : elle est couverte de voûtes d'arête suivant le mode romain, et contient des colonnes de marbre dont les chapiteaux offrent, pour la plupart, une dégénérescence du chapiteau corinthien. D'une antiquité moins haute, puisqu'on s'accorde généralement à ne les faire remonter qu'au viiie siècle, mais plus dignes d'intérêt par leur développement et leur structure, la Basse-Œuvre ou ancienne cathédrale de Beauvais[1] et le

1. Dans ses parties latérales. La façade est du xe siècle.

baptistère de Saint-Jean à Poitiers présentent encore, à des degrés différents, tous les caractères de la construction gallo-romaine et du style latin : petits appareils



Fig. 19. — Temple Saint-Jean à Poitiers, avant la restauration.

avec chaînes horizontales de briques, fenêtres étroites à plein cintre sur pieds-droits, arcs composés de claveaux de pierre séparés, dans le premier de ces monuments, par une ou deux briques, un rang de briques plus ou moins saillantes formant archivolte. Le baptistère, ou temple Saint-Jean, comme on l'appelle à Poitiers

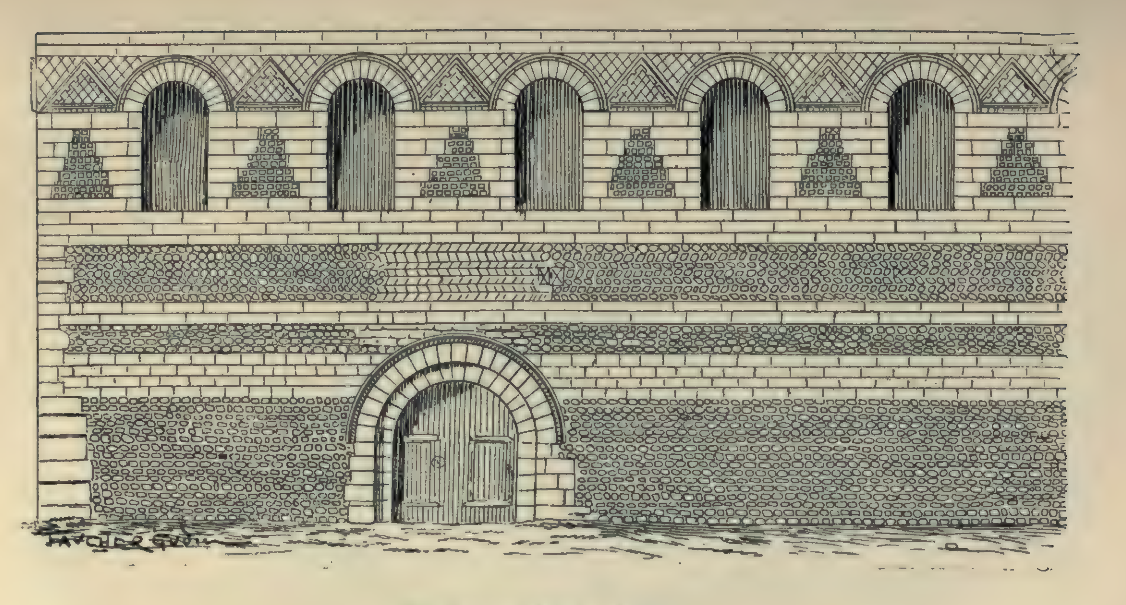


Fig. 20. — Eglise de Cravant.

a des prétentions à l'élégance : on y retrouve le fronton antique avec sa corniche moulurée et ses modillons; dans la décoration des façades l'emploi de pilastres singulièrement alourdis et de frontons aigus; à l'intérieur, des colonnes de marbre qui supportent encore, cas tout à fait exceptionnel, un entablement régulier (fig. 19).

Cette façon de bâtir est pratiquée sous Charlemagne et ses successeurs. Longtemps les constructeurs usent des petits appareils cubiques ou réticulés, de la brique disposée par couches, en damier, en épi, entre les claveaux et dans le tympan d'arcs pleins, — ceci se retrouve jusque dans certaines églises du XIe siècle; — de là une sérieuse difficulté de classer franchement les édifices de style latin dans l'une des deux périodes mérovingienne et carlovingienne. Tout au plus peut-on assigner à cette dernière quelques détails architectoniques; les frontons aigus [1] alternant avec les fenêtres au niveau des impostes comme à l'église de Cravant, près de Chinon (fig. 20), l'emploi de pierres de taille en appareil symétrique, plus long que haut, et la présence de tablettes peu épaisses inscrites dans le biseau légèrement concave de l'abaque de quelques chapiteaux (cryptes de Saint-Aignan et de Saint-Avit, à Orléans).

Germigny-les-Prés, dans le Loiret, nous offrirait un temple carlovingien presque intact, si l'on pouvait accepter l'église d'une bourgade, perdue dans les terres,

1. Les mêmes frontons s'observent à l'abbaye de Lorsh, entre Manheim et Darmstadt, que l'on sait avoir été construite par Charlemagne en 776, ainsi qu'au temple Saint-Jean; même remarque pour l'appareil de pierres de taille plates. Ces questions sont fort obscures.

comme type d'une époque relativement florissante. Cet édifice, bâti dans les premières années du IXe siècle par



Fig. 21. — Église de Vignory.

Théodulphe, abbé de Fleury, plus tard évêque d'Orléans, présente du moins quelques particularités curieuses. L'abside principale placée dans le fond du sanctuaire,

entre deux autres plus petites, est ornée d'une mosaïque de verre à fond d'or, du x[e] siècle, représentant l'arche mystique auprès de laquelle se tiennent deux anges debout; deux autres anges d'une taille inférieure volent au-dessus. Au centre de l'église se dresse sur quatre piliers rectangulaires un clocher carré, percé de fenêtres dont l'archivolte et les colonnettes sont intérieurement revêtues de stucs moulés, fort barbares du reste. Des embryons de transepts se terminent en cul-de-four comme l'abside centrale; l'extérieur des murs est plaqué de petit appareil. Quoique moins ancienne, l'église de Vignory (Haute-Marne), x[e] siècle, nous donnera une idée meilleure et plus complète du système architectonique à la fin de l'ère carlovingienne. Son plan comporte un bas côté entourant le chœur, et trois chapelles absidales; ces différentes parties du monument sont seules voûtées; le reste est couvert d'une charpente apparente. Un faux triforium, très distinct dans notre gravure (fig. 21), règne au-dessus des arcades de la nef, mais ce n'est qu'un souvenir des galeries de la basilique romaine; derrière il n'y a pas de plancher, et le bas côté monte de fond jusqu'à la toiture qui l'abrite. L'alternance des piliers quadrangulaires et de ces colonnes trapues avec leurs énormes chapiteaux presque de la hauteur du fût, le grand arc-doubleau surmonté de deux rangées d'arcades qui précède le sanctuaire forment un ensemble rude et sauvage, mais empreint de force, malgré l'exiguïté des proportions : la nef centrale n'a que cinq mètres de largeur.

II

Il est un ordre de documents que leur flexibilité tenace a préservés de la destruction. Mieux que la pierre et le bronze, quelques feuillets de parchemin ont gardé un reflet des splendeurs de la cour impériale; non pas qu'il faille y chercher des renseignements exacts sur la structure des édifices contemporains, églises, palais ou demeures privées, — il n'est guère donné qu'à la maturité de l'art de s'élever jusqu'à la vérité, — mais les enluminures des manuscrits nous permettent d'apprécier les progrès accomplis dans le dessin et le coloris depuis l'extinction de la première dynastie franque; en outre, ils nous laissent entrevoir ce que pouvaient être l'ornementation et les peintures murales de ce temps.

C'est surtout pour les lettres initiales qu'intervient le pinceau dans les manuscrits mérovingiens. La figure humaine en est presque toujours absente, et la composition, œuvre de calligraphe plutôt que de peintre, présente un bizarre enchevêtrement d'animaux fantastiques. Tel alphabet d'un recueil du VIIe siècle (canons de l'Église ou de l'histoire des Francs) se compose exclusivement de figures de poissons, accompagnés de jambages pour les lettres rigides comme l'A, l'H ou le V. Les entrelacs ont le même caractère que dans la sculpture et sont colorés de jaune, de rouge clair, de vert, de violet foncé, très rarement de bleu, posés en teintes

plates. L'ensemble est aigre, sans aucune préoccupation de l'harmonie.

Avec Charlemagne s'ouvre une ère nouvelle. La représentation humaine reparaît, incorrecte il est vrai, mais non sans dignité et sans caractère (Évangéliaire de Charlemagne écrit par Godesscalc). Les ornements deviennent d'une rare beauté et prennent, avec quelque souvenir de l'antique, une physionomie aussi originale qu'élégante. Un manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (Livre des évangiles provenant de l'ancien monastère et prieuré royal de Saint-Martin des Champs) contient de véritables chefs-d'œuvre en ce genre; nous reproduisons l'un des plus remarquables (fig. 22). Comme échantillon de ce que devait être la grande peinture décorative, nous n'avons qu'à mettre sous les yeux du lecteur (fig. 23) une figure d'évangéliste tirée des évangiles de Saint-Médard de Soissons (Bibl. nat.). Ne posséderions-nous que ce seul témoignage du relèvement des arts sous l'action tutélaire d'un homme supérieur, le fait serait incontestable. Tout est intéressant dans cet ensemble : le naturel des attitudes, la noble simplicité des draperies, la curieuse disposition du banc à dossier et du lutrin sur lequel est posé le livre évangélique, l'archivolte avec ses imbrications curvilignes et ses deux paons dans le vide des écoinçons, la bordure emperlée, semée de six camées à figures d'hommes et d'animaux, charmant caprice à l'exemple des décorations romaines, ou plutôt directement suggéré à l'artiste par l'usage d'utiliser sur la couverture des livres, dans les ouvrages d'orfèvrerie et pour le sceau des souverains, tant d'intailles et d'onyx légués par l'anti-



Fig. 22. — Manuscrit carlovingien de la Bibliothèque de l'Arsenal.

quité. Ainsi que dans les enluminures mérovingiennes les couleurs franches dominent, le bleu en plus, mais disposées avec intelligence, harmonisées et reliées entre elles par l'or et quelques tons rompus. Tandis que, pendant la décadence du VIIe siècle et de la première moitié du VIIIe, toutes les individualités se confondent dans la platitude générale, il est facile de discerner à première vue, dans les œuvres du temps de Charlemagne, un faire varié et des tempéraments divers. L'auteur de la miniature reproduite par nous est un esprit sage, attentif, employant la manière large et simple des peintres de la Campanie, celle au moins de leurs imitateurs de la Gaule romaine; il n'assigne aux accessoires et aux détails d'ornementation qu'un rôle discret. Tout au contraire, un manuscrit du commencement du XIe siècle, c'est-à-dire très peu postérieur aux évangiles de Saint-Médard de Soissons, nous met en présence d'un exécutant nerveux, hâtif, et qui multiplie à l'excès les plis de ses draperies comme vont le faire bientôt, sous l'influence des miniatures byzantines, les sculpteurs des XIe et XIIe siècles. Ses peintures sont presque monochromes. Il introduit au sommet d'un canon d'évangile des épisodes familiers : c'est un chasseur, l'air assez peu rassuré, lançant un javelot à un fauve qui le regarde d'un fort mauvais œil; ailleurs, quelque vilain, en cotte rouge, est poursuivi par une sorte d'huissier à longue verge, la main armée d'une manière de fouet. Tout cela vif, expressif, et, comme l'on dit en langage d'atelier, touché avec esprit (Livre des évangiles de la bibliothèque d'Épernay (Marne) donné par Ébon, archevêque de Reims, à l'abbaye d'Hau-

tevilliers). Les lettres initiales de ce même livre sont,



Fig. 23. — Évangéliste, miniature carlovingienne.

à l'inverse des sujets à personnages, traitées avec le

soin le plus minutieux; l'art au moins primitif des combinaisons linéaires nous semble atteindre à sa per-



Fig. 24. — Ornements calligraphiques.

fection dans les premiers mots de l'évangile de saint Marc (fig. 24). On peut déjà inférer de cette disparate entre les éléments constitutifs de ce beau livre l'existence de deux catégories de peintres enlumineurs : les figuristes et les scribes-ornemanistes. Ces derniers, las de se confiner éternellement dans les

combinaisons monotones des entrelacs, finissent par leur adjoindre des motifs plus variés. Ils essayent de quelques végétations encore toutes conventionnelles, mais dont la présence est comme une aspiration vers la nature.

Sans contredit, les verriers de la période romane en ont utilisé plus d'une disposition ornementale.

STYLE ROMAN

Xe ET XIe SIÈCLES

Les écrivains qui se sont occupés de l'art français ne tombent pas d'accord sur l'époque où le style latin fait place au style roman ; nous prêtons à ce dernier une durée d'environ deux cents ans. Tout changement a ses symptômes avant-coureurs et ses conséquences tardives; il nous paraît plus simple et plus clair de négliger au besoin ces nuances et de présenter chaque style dans sa plénitude. D'autre part, si nous essayons de montrer à grands traits, dans un exposé sommaire, la physionomie et les transformations successives de l'art français, nous laissons à de plus compétents la solution de problèmes d'ordre chronologique; un passage souvent cité d'un écrivain du XIe siècle va, du reste, nous servir d'appui. « Près de trois ans après l'an 1000[1], les basiliques furent renouvelées dans presque tout l'univers, surtout dans l'Italie et dans les Gaules, quoique la plupart fussent encore assez belles pour ne point exiger de réparations. Mais les peuples

1. Par suite de l'interprétation d'un passage du prophète Daniel (ch. VII) qui semble assigner au règne de l'Antechrist une durée de deux ans et demi.

chrétiens semblaient rivaliser entre eux de magnificence pour élever à l'envi les églises les plus élégantes. On eût dit que le monde entier, d'un commun accord, avait secoué les haillons de son antiquité pour revêtir une blanche robe d'église. » Raoul Glaber, le moine de Cluny, auteur de ces lignes, n'aborde pas ici, à proprement parler, une question d'art; il se contente de relater en termes poétiques le mouvement de foi et de renaissance qui succéda aux terreurs causées par l'approche de l'an 1000; on sait de quelle angoisse furent saisies à ce moment les crédules populations du moyen âge, pensant assister aux derniers jours du monde. L'heure est restée solennelle pour l'art français.

Jusqu'alors, les arts n'avaient guère subsisté que d'imitations et d'emprunts. Même sous la généreuse impulsion du grand empereur d'Occident, le peu que nous en connaissons ne se présente pas exempt de redites : l'architecture et la peinture sont encore romaines par plus d'un côté. En effet, dans la sphère intellectuelle comme dans l'ordre politique, Charlemagne avait opéré un retour vers l'antiquité plutôt qu'il n'avait prévu, et souhaité peut-être, un état de choses absolument nouveau. Son principal but, dans sa correspondance et dans les instructions qu'il adresse à ses mandataires, est, avant tout, de purifier le langage, d'assurer aux textes sacrés une interprétation meilleure, aux cérémonies du culte plus de majesté et d'éclat. Que l'art s'en soit ressenti, le fait est certain; mais la volonté d'un monarque omnipotent ne suffit pas à opérer ces révolutions esthétiques si fécondes en résultats; on ne décrète pas l'originalité. Pour qu'elles aboutissent, le

concours de circonstances fort rares dans la vie d'un peuple est nécessaire, et il était réservé à l'ère des croisades et de la féodalité, de l'affranchissement des communes et de l'établissement des corporations, d'enfanter la première manifestation du génie national.

La mission politique des premiers Capétiens était trop complexe, leur suprématie trop combattue, pour qu'ils pussent reprendre le rôle de Charlemagne. Ne cherchons pas parmi eux le puissant patron que l'art réclame. On le trouve alors sous l'habit du chef d'ordre, au fond de quelque cloître, à Cluny ou à Cîteaux, ces deux centres civilisateurs des XIe et XIIe siècles.

I

Pas un de nos lecteurs qui n'ait présentes à la mémoire ces vieilles constructions romanes; leurs murs gris percés d'étroites fenêtres cintrées, flanqués de contreforts de peu de saillie; pour tout décor, un rang de modillons sous la corniche du toit, et le bandeau d'ornements géométriques qui relie les impostes (fig. 25). D'où vient que, de cet ensemble si simple, résulte une impression que des monuments plus considérables et d'un art plus achevé ne parviennent pas à effacer? Sans doute, à cause de cette simplicité même, mais qui ne va pas jusqu'au dénûment. Sur la façade où l'architecte déploie un peu plus de richesse et affirme la destination de son édifice, la porte — trois au plus, dans les églises vastes — est

abritée sous un ou plusieurs arcs ronds dont les retombées posent, tantôt sur des pieds-droits, tantôt sur autant



Fig. 25. — Église romane (Saint-Paul, à Issoire).

de colonnettes. Quelquefois une suite d'arcatures aveugles simulant une galerie surmonte l'entrée. Plus haut,

dans le pignon assez obtus que dessine l'inclinaison de la toiture, une ouverture circulaire, l'*oculus,* point de départ des roses de nos cathédrales, laisse pénétrer la lumière dans l'intérieur de la nef. Le clocher dresse sa masse trapue, soit sur la façade même, soit au centre, à la rencontre des transepts ou sur le côté du temple. Il y a des exemples d'églises possédant jusqu'à quatre ou cinq de ces tours, qui, remarquons-le en passant, sont particulières à l'art occidental. Des trois clochers que possédait Saint-Germain-des-Prés au commencement du siècle, deux n'ont été détruits qu'en 1822. Si nous entrons dans une église du XIe siècle, non remaniée depuis, nous retrouvons les grandes divisions de la basilique romaine : la nef accompagnée de bas côtés; l'ancienne galerie supérieure représentée par le triforium, et, quand il n'existe pas, assez souvent par des arceaux en applique sur le mur de la nef. Toutes ces parties du bâtiment sont recouvertes d'une charpente apparente. La science du maître ès œuvres, moine ou laïque, ne lui a permis que rarement de s'attaquer à de grandes voûtes; tout ce qu'il a pu faire est de les élever sur de moindres surfaces : le sanctuaire, les chapelles absidales, le prolongement des nefs latérales lorsqu'elles dépassent les transepts et pourtournent le chœur. Il a établi plusieurs genres de voûtes en rapport avec ces différentes divisions : en berceau ou semi-cylindrique, en cul-de-four ou quart de sphère. La substitution de la couverture en maçonnerie à la couverture en charpente, cause si fréquente d'incendie, mettait les architectes inexpérimentés aux prises avec une sérieuse difficulté; aussi n'est-elle résolue d'une

manière à peu près générale que vers la fin du XI[e] siècle. A cet égard, le Midi et quelques provinces du Centre et du Sud-Ouest sont en avance sur celles du Nord, grâce aux monuments antiques et à la présence d'artistes grecs, expatriés à la suite des troubles politiques de Constantinople, réfugiés en Italie et dans nos contrées méridionales. Ces étrangers, en s'affiliant aux loges maçonniques et aux corporations déjà florissantes, profitaient de leurs privilèges et enseignaient à leurs nouveaux compagnons les pratiques et les modes de construction de l'art oriental. On signale aussi des comptoirs vénitiens établis à Limoges bien avant les croisades et qui durent faciliter les relations entre les deux pays. L'église abbatiale de Saint-Front à Périgueux, bâtie sur le plan de Saint-Marc, est, en France, le spécimen le plus complet de l'église à coupoles sur pendentifs; édifiée en 984, elle est donc antérieure de plus d'un siècle à la première de nos expéditions d'outre-mer. Quoique l'influence byzantine ne se soit pas limitée à la coupole ronde ou polygonale, qu'elle apparaisse encore dans les absides à pans coupés, les moulures peu saillantes, et qu'elle se manifeste jusque dans la statuaire et la sculpture ornementale, elle n'a pas réussi à modifier puissamment l'ensemble des constructions romanes; celles où elle règne pleinement ne constituent qu'un groupe à part très restreint, d'intéressantes exceptions.

L'architecture romane atteint son apogée au XII[e] siècle. Les roses, en prenant de l'importance, commencent à être divisées par des meneaux; les fenêtres sont souvent géminées et quelquefois surmontées d'un arc d'un

plus grand diamètre, arrangement très heureux sous le double rapport de la solidité et de l'élégance. Quant aux clochers, ils se multiplient et s'élèvent de plus en plus; leurs beffrois, leurs pyramides de pierre couvertes d'imbrications, dépassent les plus fiers donjons féodaux qui se dressent partout, au sommet des collines, à l'entrée des vallées, au confluent des rivières. Il semble que devant ces forteresses menaçantes, les riches abbayes ou les cités en voie d'affranchissement aient senti le besoin d'affirmer par ces hautes tours leur puissance séculière et leurs velléités d'indépendance. Quelques-uns de ces monuments sont déjà des chefs-d'œuvre de l'art de bâtir, et ils revêtent des proportions colossales que ne motivait pas leur destination apparente. Le clocher isolé de l'église abbatiale de la Trinité, de Vendôme, mesure environ quatre-vingts mètres; celui de Chartres, dit le clocher *vieux*, monte jusqu'à cent trois!

On constate de sérieux progrès dans la décoration lapidaire; la place, autrefois si restreinte de la sculpture, est devenue plus considérable. Les portails des grandes églises offrent une double rangée de statues représentant des apôtres, des patriarches, des rois et des reines; au tympan se voit le Christ au milieu des attributs des quatre évangélistes (fig. 26), et, sous le ciseau des artistes de ce temps, la figure humaine prend un aspect parfois étrange, mais plein de grandeur. En général, le corps est long, couvert de vêtements à très petits plis; les yeux sont saillants, les sourcils arqués. Au début de la période romane, et même assez avant dans le XIIe siècle, le faire tout conventionnel des draperies trahit l'imitation de miniatures des manuscrits



Fig. 26. — Tympan de Notre-Dame de Chartres.

grecs; elle se montre notamment dans les scènes compliquées comme celle du tympan de l'église de la Madeleine à Vézelay, dont les figures colossales du Christ et des apôtres, non moins que les petits personnages de

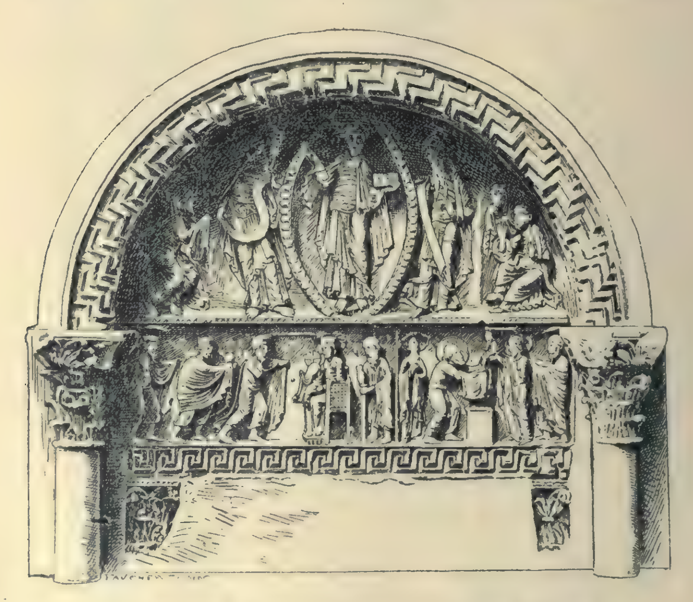


Fig. 27. — Tympan de l'église de la Charité (Nièvre).

l'architrave et de la voussure de l'archivolte, offrent le contraste significatif d'une exécution rude et barbare et d'une grande animation de gestes, d'une certaine liberté dans les draperies qui va même jusqu'à représenter quelques-unes de leurs parties volantes, et non sans grâce. Ce reflet des miniatures byzantines, tout à fait sensible dans le Midi et en Bourgogne, est beaucoup moins accusé vers le Centre, qui semble suivre plutôt

dans l'ornementation, comme dans l'art de draper les figures, quelques lointaines leçons du goût antique. Le tympan d'une porte de la tour septentrionale de l'église de la Charité (Nièvre) en est un exemple décisif à ce double point de vue, d'abord par la disposition des chapiteaux qui supportent le plein cintre de l'architrave, par la grecque oblique fort bien traitée qui décore cette dernière, puis par la manière dont est agencée la double scène de l'adoration des Mages et de la présentation au temple (fig. 27). Les masses de ce tympan sont bien combinées, les gestes des personnages nobles et grands sans affectation ; c'est l'œuvre d'un artiste qui eût été un maître cent ans plus



Fig. 28. — Sculptures de l'ancienne église de Notre-Dame, à Corbeil.

tard. Du reste, à ce moment, soit le milieu du XIIe siècle, autant que l'on peut assigner une date en l'absence de textes formels, et abstraction faite de causes favorables ici, ralentissantes ailleurs, et qui restent mystérieuses, les progrès de la sculpture sont excessivement rapides; elle se pondère mieux, s'empreint de gravité et d'un caractère monumental facile à vérifier sur le portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris et à la porte centrale de la cathédrale de Chartres. Surtout, point capital dans le perfectionnement des arts, la nature commence à être consultée, si bien que sur le masque de ces figures chartraines, toutes figées qu'elles soient et réduites à l'état de colonnes, on reconnaît les types de la contrée. Nous donnons ici (fig. 28) deux statues d'un roi et d'une reine qui se trouvent au portail de l'ancienne église Notre-Dame, à Corbeil. L'individualisme des têtes, le soin apporté à l'exécution des différents tissus qui composent le vêtement, les détails d'orfèvrerie des couronnes et autres attributs royaux, l'arrangement de la coiffure de la femme avec de longues nattes entourées de bandelettes, tout, en un mot, fait de ces figures un monument de premier ordre pour la sculpture française et l'étude du costume. La belle école du XIIIe siècle s'annonce déjà.

II

Avec l'enseignement tel qu'il était organisé dans les couvents, les ordres monastiques possédaient le monopole de la construction des édifices religieux ; ils avaient donc pu imposer l'unité de direction et de style qu'ils eussent difficilement obtenue d'architectes laïques. Les cathédrales élevées par ces derniers à la fin du XIIe siècle et dans les siècles suivants allaient pleinement le démontrer, au bénéfice de l'indépendance et de la variété de l'art. Même dans ces conditions, la règle souffrit quelques atteintes, et l'on a relevé, entre les deux grandes écoles bénédictines de Cluny et de Cîteaux, des divergences notables. Cluny, la première en date et en importance, bâtit des monuments grandioses précédés d'un vaste porche dont Vézelay reste le type suprême. L'ordonnance en est riche : quatre tours surmontaient les bras du transept, et une cinquième la croisée. Les détails y sont traités avec finesse; de bonne heure, vers 1160, dans les modifications que subit l'église abbatiale, principalement dans la salle capitulaire, on signale des chapiteaux et des archivoltes où l'ornementation romane, mélangée d'éléments empruntés à l'antique et aux arts de l'Orient, commence à s'effacer devant une interprétation de la flore des champs. — Tout au contraire, la règle cistercienne prescrit beaucoup d'austérité, ne souffre qu'un porche bas et fermé, et une seule flèche au centre du transept; ni peintures, ni

sculptures. Les verrières mêmes, qui en tous lieux se paraient de tons intenses et de combinaisons ornementales recherchées, ne recevaient dans les églises de cet ordre, au XIIe siècle, que des vitres blanches agrémentées de leur seule mise en plomb. Saint Bernard, le célèbre docteur de Cîteaux, ne cessait de répudier énergiquement ces figures grotesques, pour ne pas dire repoussantes, dont les ornemanistes de l'ère romane habillaient les modillons et les chapiteaux de certains édifices : « Que font ici ces singes immondes, ces lions farouches, ces centaures, ces moitiés d'hommes, ces tigres tachetés, ces soldats combattant, ces chasseurs sonnant du cor? Vous pouvez voir plusieurs corps réunis sous une seule tête, ou plusieurs têtes sur un seul corps; un quadrupède à queue de serpent à côté d'un poisson à tête de quadrupède; un monstre cheval par devant et chèvre par derrière; un animal à cornes traînant la croupe d'un cheval. » La description est aussi fidèle que la critique est juste, et saint Bernard prouvait qu'il était homme de goût. Rien n'est plus baroque, en effet, que les imaginations de ces tailleurs de pierre, lourds et grossiers, s'érigeant en sculpteurs. Il est probable que la multitude des détails obligeait à recourir aux premiers tâcherons venus et que le maître de l'œuvre n'y attachait aucune importance. Quant à ce symbolisme à outrance qu'on a voulu découvrir dans ces insanités lapidaires, le passage ci-dessus l'infirme quelque peu.

Il est d'autres particularités de style dues, tantôt à des traditions locales, tantôt à des importations étrangères, souvent aussi à la nature des matériaux. Chaque



Fig. 29. — Chapiteaux jumelés de Saint-Sernin.

province a son goût spécial de décoration et de sculpture ornementale. Dans l'Est, en Bourgogne, une ornementation végétale et puissante, accompagnée de palmettes, de rosaces, de perles, se ressent à la fois de l'art byzantin et du voisinage de nombreux débris antiques dans les contrées rhénanes et la vallée de la Saône. — Au nord de la Loire et en Normandie, on rencontre plus communément les dispositions géométriques : frettes crénelées, méandres, billettes, zigzags, têtes de clous, tores, baguettes arrondies. — Les écoles de Poitou et de Saintonge, en possession d'un calcaire facile à travailler au sortir de la carrière et plus dur avec le temps, tombent dans une profusion excessive de détails; elles ne se contentent pas de reproduire les galons et les palmettes perlées des tissus d'Asie, de ces fameux tapis *sarrasinois* dont le clergé faisait grand usage pour la parure des autels et les habits sacerdotaux; elles imitent sur la pierre les entrelacements bizarres de filets et de bêtes fantastiques, se mordant l'une l'autre, des manuscrits saxons. Cet élément scandinave ou normand, que l'on pourrait rattacher à l'art hindou en remontant aux migrations des peuples, intervient jusque dans certains monuments de l'école toulousaine, à Moissac par exemple, où cependant dominent les traditions gallo-romaines modifiées par l'influence byzantine. Vers le milieu de la période romane, c'est dans les ateliers de Toulouse que travaillent les plus habiles exécutants et que le mélange des combinaisons septentrionales et des entrelacs orientaux est présenté avec le plus de goût et de finesse; les chapiteaux jumelés de Saint-Sernin (mu-

sée des Augustins, à Toulouse) nous fournissent un



Fig. 30. — Rinceau d'un des pieds-droits du portail nord de l'église de Saint-Denis.

spécimen exquis de l'art languedocien (fig. 29); rien

de mieux entendu que ces rinceaux perlés dans lesquels se meuvent de petites figures très variées de mouvement et sans ces contorsions exagérées des autres écoles contemporaines.

En Auvergne règne une ornementation méplate, sorte de marqueterie de pierres volcaniques de nuances diverses qui rappelle les anciennes mosaïques. — L'ornementation sculptée est en retard dans l'Ile-de-France et les territoires limitrophes; mais, au milieu du XIIe siècle, elle prend un grand développement et conquiert une réelle et définitive supériorité sur les autres provinces. Où trouver l'analogue du rinceau qui décore l'un des pieds-droits du portail nord de l'église de Saint-Denis (fig. 30) et de celui tiré de la porte principale de Saint-Étienne de Sens (fig. 31)? — Viollet-le-Duc, dans l'admirable ouvrage qu'il a consacré à notre architecture du moyen âge, fait ressortir combien, pour le second de ces bas-reliefs, l'artiste commence à s'écarter des formes romaines du premier par plus de souplesse dans les tiges et dans l'attache si fine des feuilles qui remplissent les vides du rinceau.

Cette recherche du vrai qui procède, non par l'imitation servile des végétaux, comme le fera l'art ogival sur sa décadence, mais par l'application des lois de leur structure à des conceptions purement imaginaires, est encore plus sensible dans les beaux détails de Notre-Dame de Paris. Le domaine royal est désormais en tête de l'art en même temps qu'il devient le centre politique du pays. La période de transition où l'ogive s'allie aux formes architectoniques romanes remonte, dans l'Ile-de-France et en Champagne,

presque au commencement du XIIe siècle, alors qu'elle était reculée à la fin de ce même siècle dans les autres provinces du Nord, Bourgogne et Normandie, ainsi qu'en Anjou et dans le Lyonnais, et jusqu'au XIIIe en Auvergne, en Poitou et dans le Midi, toujours porté vers l'imitation plus ou moins fidèle des ordres et des détails romains. Une chose est commune à toutes ces écoles romanes : le désir de racheter, surtout à l'intérieur, la pauvreté des matériaux qu'elles mettent en œuvre. Quand ce n'est pas à l'aide d'anciennes colonnes de marbre, comme dans le fait cité plus haut de Saint-Germain-des-Prés ou dans la crypte de l'abbaye



Fig. 31. — Rinceau de la porte principale de Saint-Étienne de Sens.

de la Couture, au Mans, elles recourent, encore au XIe siècle, à la disposition gallo-romaine des briques intercalées entre les voussoirs des arcs et aux appareils réticulés; nous en donnons un exemple relevé par nous dans cette même église de la Couture (fig. 32). Quelquefois les archivoltes présentent des incrustations géométriques de ciment rouge (abbaye de Beaulieu, près de Loches); enfin, — et c'est là la grande ressource, — les parois sont couvertes de peintures.

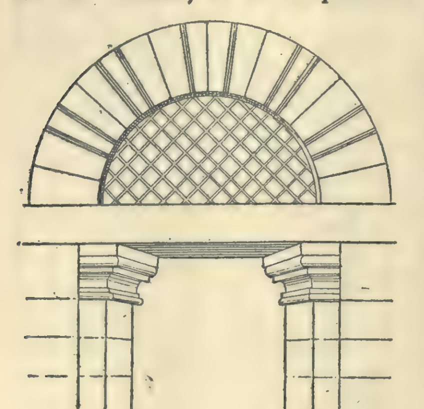


Fig. 32. — Appareil d'une porte, église de la Couture, au Mans.

III

Malgré les destructions opérées par le temps, par la mode et la manie du badigeon qui a fait disparaître un si grand nombre de décorations de tous les âges, il est démontré aujourd'hui, par d'actives et intelligentes recherches, que si la polychromie avait subi les mêmes vicissitudes et les mêmes abaissements que les autres

arts, elle n'avait jamais cessé d'être en faveur, non seulement comme revêtement des murailles, mais en tant que complément de la statuaire. Le grand tympan sculpté du narthex de la collégiale Saint-Ours, à Loches, conserve de nombreuses traces des couleurs dont il fut primitivement orné; l'arc ogive qui l'encadre offre sur sa partie plane un ruban replié en guise de grecque et alternativement blanc, jaune, bleu pâle; le tore ou boudin est décoré des mêmes tons en spirale; le rouge semble avoir été employé de préférence dans les fonds des voussures de la porte qui donne accès dans l'église.

Il ne subsiste que de trop rares spécimens de la décoration intérieure des XI[e] et XII[e] siècles; notons en première ligne la chapelle du Liget et l'église de Rivière dans Indre-et-Loire; l'abbaye de Saint-Savin dans la Vienne.

Le premier nous fournit le type le plus remarquable peut-être et le plus élevé de la représentation humaine durant la période romane. Cette figure de saint Égidius (fig. 33) s'enlève sur un fond brun rouge clair; la chasuble est jaune pâle avec ornements bruns, le capuchon vert, la robe blanche; le manipule et le nimbe sont du même ton que le fond; les contours et les plis sont indiqués d'un trait brun. — A Rivière, l'église, trop importante pour la population du bourg, a été scindée en deux depuis bien longtemps, de sorte que la nef, privée de toiture, a subi toutes les intempéries de l'air; cependant, quand nous la visitâmes, il y a quelques années, elle gardait très distincts les linéaments des compositions qui ornaient ses murs

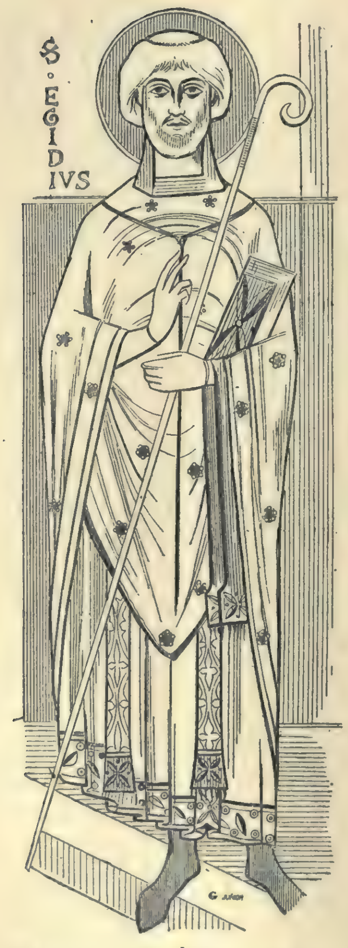


Fig. 33. — Saint Égidius, peinture murale.

six cents ans auparavant. Fresque, détrempe ou peinture à l'œuf, cet état relatif de conservation dans de si fâcheuses conditions, les tons encore suffisamment montés des parois et des piliers, dans la partie du monument restée à l'abri, font l'éloge des procédés matériels des artistes romans; le tout est d'un grand intérêt.

Comme ensemble décoratif, Saint-Savin est beaucoup plus considérable. L'église de cette riche abbaye poitevine, construite dans la première moitié du XIe siècle, a été peinte à plusieurs reprises de 1023 à 1300. Dans ses peintures, ainsi que dans toutes celles de la même époque, on retrouve la même largeur d'exécution : des tons locaux posés sans parti pris de lumière et d'effet, une cernure brune accusant les contours, les plis

réduits à ceux strictement nécessaires pour indiquer les membres, le mouvement des draperies, et d'une même



Fig. 34. — Peinture murale à Saint-Savin.

couleur, quelle que soit la nuance des tissus, le tout d'un aspect mat et sans transparence (fig. 34). Il convient de reconnaître que cette harmonie ocreuse, un

peu blafarde, parfois très sommaire, vu le petit nombre de tons employés, convient mieux à l'architecture religieuse que la palette plus riche de nos décorateurs modernes. Jamais elle ne déforme le mur et ne vient contrarier les grandes lignes du monument auxquelles elle reste toujours subordonnée. Cet art, en apparence primitif, — et qui l'est réellement par l'imperfection du dessin et la brutalité de l'exécution — connaissait donc la loi primordiale de toute peinture décorative. D'où venait-elle? Qui la lui avait transmise? — Devant les fresques de Saint-Savin, Mérimée n'a trouvé qu'une seule réponse. L'éminent archéologue attribue les scènes de la nef, de la crypte, du vestibule et de la tribune, exécutées de 1050 à 1150, à des artistes étrangers, appartenant à une école originaire de la Grèce, et qui auraient conservé vivaces quelques-unes des traditions de l'art antique : la simplicité expressive du geste, l'absence de plans, la suppression des détails inutiles dans les draperies comme dans les accessoires. Que des troupes nomades de peintres, parcourant la Gaule, aient mis au service des constructeurs de ce temps-là leurs bras et toute la somme de leurs connaissances pratiques, il n'y a rien là d'improbable, surtout au moment de nos expéditions lointaines de Constantinople, de Syrie et de Palestine. Mais avec un peuple doué de facultés d'assimilation très étendues, dans une renaissance aussi marquée, aussi universelle que celle des XIe et XIIe siècles, il faut être très circonspect en matière d'attribution.

Nous ne nions pas l'influence orientale; elle est partout : dans les arts qui relèvent de l'architecture, de

même dans les tissus, dans l'orfèvrerie, dans l'émaillerie, jusque dans les vitraux, cette branche si spéciale, si particulièrement belle et vigoureuse de l'art français. Que ce soit à l'aide du plomb, de filets de cuivre réservés dans la masse du métal ou simplement rapportés, nous trouvons constamment le principe de grands à-plats cernés et relevés d'un ton fort ou brillant. Une



Fig. 35. — Tapisserie de Bayeux

méthode généralisée à ce point donne à réfléchir et dénote mieux et plus qu'une importation étrangère, ou, du moins, si elle a réellement existé sur quelques points, elle est devenue notre bien, le fruit même du sol par la diffusion des semences et la bonne culture. Soutiendra-t-on qu'un artiste grec a donné le trait de la tapisserie de Bayeux, ce long développement de l'expédition du conquérant normand, si imprégné d'une saveur tout indigène (fig. 35)? Revenant à la peinture proprement dite, nous rencontrons à Montoire, petite ville du départe-

ment de Loir-et-Cher, non pas un grand ensemble décoratif comme à Saint-Savin ou à Rivière, mais des peintures de culs-de-four, plein XIIe siècle, en parfaite analogie de style avec la sculpture de ce moment, alors qu'il n'est plus question pour elle d'influence exotique : même longueur des figures, même surabondance de plis, et pourtant même système d'exécution et de coloration que dans les peintures de Saint-Savin. Entre autres particularités dignes de remarque, la petite chapelle Saint-Gilles de Montoire montre comment un artiste d'habileté médiocre a su se tirer d'une surface difficile. Ayant à décorer l'intrados de l'arc qui fait face à l'autel et qui limitait la nef, maintenant détruite en partie, voici ce qu'il a imaginé. Au sommet de l'arc, sur un fond circulaire de ton rougeâtre, entre l'alpha et l'oméga peints en blanc, se détache le buste du Christ, la tête entourée d'un nimbe crucifère. Les deux bras s'étendent en suivant la courbe de l'arc et vont couronner deux personnages revêtus du costume militaire de ce temps-là : celui de gauche, armé d'une targe, personnifie la chasteté et foule aux pieds le démon de la luxure; celui de droite, la patience, terrasse la fureur. Quoi de plus personnel que cette ingénieuse disposition sur une surface longue, étroite et concave au sommet? L'obscur artiste français a peut-être appris le maniement de l'outil d'un de ces nomades dont nous parlions plus haut; à coup sûr, la conception est sienne. Nous croyons qu'il en est le plus souvent ainsi.

Tel se présente dans son ensemble ce que nous appellerons le premier âge de l'art français. Le style roman de notre pays est sévère, mais puissant. S'il porte la trace de ses origines et du milieu physique dont il est sorti, il se trouve également en harmonie avec l'état social d'un peuple qui se groupe et va occuper désormais une large place dans le monde. Que l'on contemple l'intérieur de l'Abbaye-aux-Hommes, de Caen, en lui restituant sa charpente primitive, ou la façade de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers, flanquée de ses deux clochers coniques, il est difficile de ne pas évoquer à l'instant le souvenir des rudes compagnons de Guillaume le Bâtard et des chevaliers d'Aquitaine couverts du long haubert de mailles et du casque à nasal, et ce n'est pas l'un des moindres mérites de l'art que l'aide qu'il apporte à l'histoire dans le tableau des générations disparues. Nous disions au début de cette étude sur l'ère romane que le moment où commence sa pleine expansion était solennel à nos yeux; en effet, la logique des choses voulait qu'en même temps que se posaient les fondements de la nationalité française apparussent les premiers indices du génie de notre race, génie clair et pondéré, souverainement judicieux, pour qui le beau ne se sépare jamais de l'ordre et de la raison. Sans doute, le style roman n'a pas été créé par nous; il florissait sur d'autres points de la chrétienté. De même pour le style ogival qu'il précède et qu'il prépare; quel est le pays qui peut se targuer de lui avoir donné naissance? Une même foi, un même effort d'organisation politique, des entreprises communes ont favorisé le développement successif de l'un et de l'autre,

chaque peuple y apportant ses qualités personnelles. Dans ce grand concours, notre part est assez belle pour prétendre que l'art du moyen âge a brillé chez nous d'un vif éclat, qu'il a su produire des œuvres à notre marque dont la valeur esthétique n'est pas douteuse et qui comptent encore parmi les plus beaux ornements de la France actuelle.

STYLE OGIVAL

XIIIe, XIVe ET XVe SIÈCLES

Dans les monuments qui décèlent le passage du style roman à celui qui le remplace, l'arc en ogive ou en tiers-point n'est qu'une variété d'arcade et se montre simultanément avec le plein cintre; pour certains architectes, sa présence ne constituait qu'une innovation sans effet sur l'économie générale de l'œuvre. Vers la seconde moitié du XIIe siècle, d'autres constructeurs, plus experts, reconnurent sa force supérieure de résistance; ils employèrent donc l'ogive, d'abord sous les masses pesantes et contre les grandes poussées, à la base des clochers et à la croisée des transepts; puis ils finirent par l'appliquer à l'ensemble des voûtes et à toutes les ouvertures.

A l'exception du Midi, attaché avec persistance aux formes byzantines et romanes, le changement est opéré partout en France au XIIIe siècle. On est en possession d'un nouveau système, très complet, original dans ses moindres déductions, et qui ne garde de l'âge précédent que l'ordonnance admise par le culte chrétien dès ses premiers temps; encore l'esprit d'initiative, si rapidement développé à partir du moment où l'architecture

religieuse passe des ordres monastiques aux mains des laïques, fait-il subir au plan primitif de nombreuses adjonctions et de fréquents écarts. Aucun style n'est plus tranché et plus facile à reconnaître. Il faut avoir déjà quelques notions d'archéologie pour saisir les dissemblances d'un temple grec et d'un temple romain, d'une basilique latine et d'une église romane, plus encore pour classer un monument de transition et surtout des fragments détachés de ces diverses époques. Devant les formes ogivales, le vulgaire même ne s'y trompe pas, et les appelant d'un terme impropre que des traités spéciaux ne réussissent pas à faire abandonner, c'est pour lui, sans hésitation, de l'art *gothique.* Le nom, du reste, importe peu, si l'on s'entend bien sur ce qu'il désigne.

Quoique l'art ogival ait élevé en France une quantité prodigieuse de monuments, il n'embrasse guère, abstraction faite des phases de transition, que trois siècles d'existence. Une floraison aussi active semblerait en avoir promptement épuisé la sève; mais il est bon d'indiquer, dès à présent, que le rapide déclin du gothique procède, en grande partie, d'autres causes accessoires sur lesquelles nous aurons à revenir. Chacun de ces trois derniers siècles du moyen âge a fait subir des modifications assez notables au style de ses devanciers; la forme de l'arcade, le profil de ses moulures, la disposition de ses piliers en sont les principaux indices.

Pendant le XIII[e] siècle, l'arcade est aiguë et formée de deux portions de cercle qui se croisent et dont le rayon est plus grand que sa base; leur centre, par

conséquent, est placé en dehors (fig. 36). L'archivolte, presque toujours décorée de moulures rectangulaires dans l'art roman, reçoit maintenant des tores, des scoties et des nervures vigoureusement accusées. Les colonnes, cylindriques et lisses, sont souvent cantonnées de colonnettes isolées ou accouplées, dont le nombre est en rapport avec les retombées des arcs qu'elles sont appelées à recevoir. En général, la base est une dégénérescence de la base attique; elle présente de larges feuilles ou *griffes* qui s'étalent sur l'angle de la plinthe. Quant au chapiteau, le tailloir en est mouluré et, d'ordinaire, à pans coupés; sur sa corbeille se voient une ou deux rangées de feuillages inspirés de la flore indigène; leurs volutes, recourbées en manière de crosses, sont tout à fait caractéristiques de cette belle époque, et l'on retrouve ces crosses ou *crochets* sur les rampants des pignons, des gâbles, à l'angle des tours et le long des corniches.

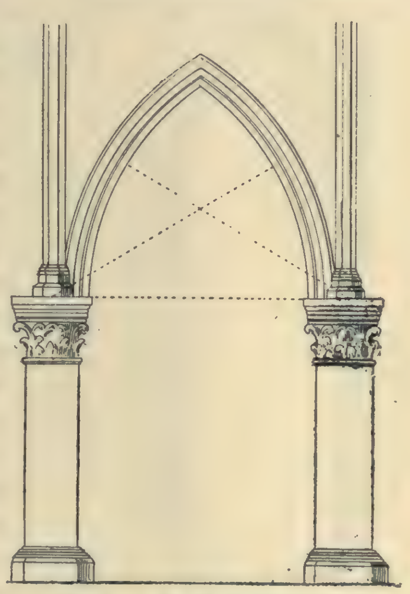


Fig. 36. — Arcade de Notre-Dame de Paris.

Au XIVe siècle, l'ogive de l'arcade devient équilatérale, chaque cercle ayant son centre à la naissance de l'arc de cercle qui lui est opposé (fig. 37). Les moulures sont plus refouillées et plus maigres qu'au XIIIe siècle; le profil central de l'intrados ne donne plus un tore, mais deux courbes qui se terminent par un filet. Les colonnes sont sveltes; leur base, moins ferme que précédemment, repose sur une plinthe polygonale très compliquée, et la sculpture des chapiteaux reproduit de préférence, et avec plus de servilité, les feuillages découpés.

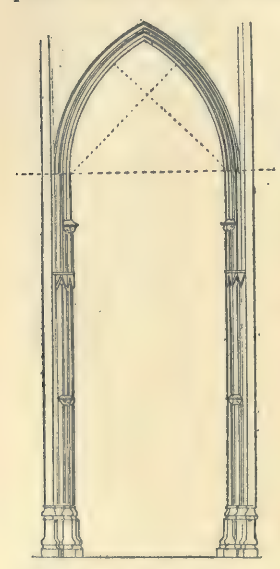


Fig. 37. — Église abbatiale de Saint-Ouen, à Rouen.

Enfin, au XVe siècle, l'arcade est surbaissée, c'est-à-dire que les cercles ont un rayon plus court que sa base, et leur centre placé intérieurement (fig. 38). L'angle inscrit est donc plus obtus qu'au XIVe siècle[1]. Les moulures, très nombreuses, offrent des profils saillants. Les colonnes sont ou cylindriques ou octogones, quelquefois même tordues en

1. Dans les églises des XIVe et XVe siècles, les espaces resserrés — autour du chœur, par exemple — offrent des arcades aiguës qui peuvent, à première vue, induire en erreur sur la date d'une construction; les moulures la donnent plus sûrement, la forme et les dimensions de l'ogive variant quelquefois à une même époque. Nous ne posons ici que des généralités.

spirale; le chapiteau n'a plus qu'un tailloir rudimentaire qui se perd souvent dans la retombée des archivoltes; la sculpture en est fort délicate, surchargée de détails et de découpures. Sur le socle, ce ne sont que des pénétrations d'arêtes et de bases. Appareilleurs et sculpteurs se plaisent à ces difficultés d'exécution. Très souvent les piliers se composent de la réunion en faisceau des nervures de l'archivolte et des autres arcs.

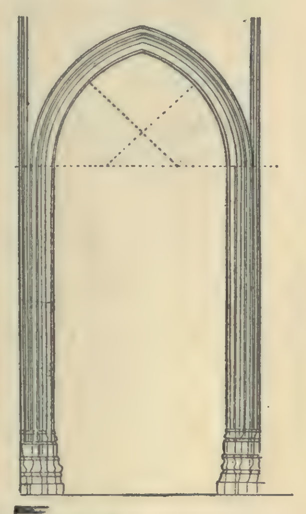


Fig. 38. — Église Saint-Maclou, à Rouen.

Les fenêtres sont tracées d'après les mêmes principes qui régissent l'arcade; à mesure qu'on avance dans la période gothique, elles présentent d'immenses ouvertures où le bel art du verrier trouve un champ de plus en plus vaste. Leurs meneaux, de simples qu'ils étaient au début et composés seulement de deux ogives surmontées d'une rose, multiplient leurs combinaisons : chacune de ces ogives se subdivise en deux autres plus petites, également accompagnées d'une rose. Toute cette partie supérieure du fenestrage est ornée de contre-lobes, tandis que ses divisions verticales forment autant de minces colonnettes avec base et chapiteau (fig. 39). Rien de plus gracieux que ces ajours de pierre dont l'utilité n'est pas moindre que l'élégance, puisque, aidés de quelques

armatures de fer, ils portent le poids des vitraux et les

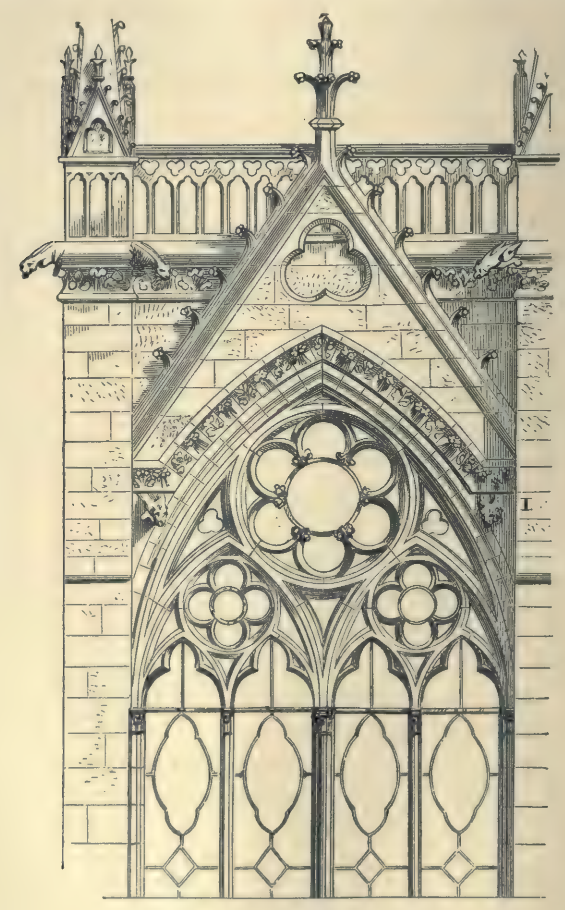


Fig. 39. — Fenêtre à meneaux.

maintiennent contre la violence du vent. Des gâbles aux rampants garnis de ces crosses végétales, dont nous

avons déjà parlé, couronnent souvent à l'extérieur les grandes baies des églises du XIIIe siècle. Pendant la période suivante, ces gâbles ont leur tympan fort découpé de trèfles, de quadrilobes et d'autres évidements curvilignes; les fenêtres occupent alors presque toute la largeur de chaque travée, et le nombre des meneaux augmente en proportion de la surface des baies. Au XVe siècle appartiennent les nervures prismatiques et les meneaux flexueux dont les ramifications prennent toujours une direction ascendante. Leur aspect, comparable aux ondulations de la flamme, a fait donner au style de cette époque le nom de *flamboyant;* l'épithète fait bien image, et c'est la mieux justifiée peut-être de celles dont on désigne parfois les trois âges de l'ère ogivale.

I

Primitivement, le plan du XIIIe siècle ne comportait de chapelles qu'autour du chœur, les bas côtés de la nef en étaient dépourvus; celles qui existent dans les monuments de cette époque sont donc des additions postérieures. Le chœur, plus long que dans le roman, est entouré par le prolongement des collatéraux simples ou doubles, quand il ne se termine pas en chevet droit et sans abside. L'adjonction des chapelles de la nef tend à dissimuler à l'extérieur la forme de la croix latine, du moins dans les parties basses où les transepts ne donnent plus qu'un faible relief. L'arc ogival, offrant

moins d'écartement que le plein cintre, avait permis de porter les voûtes à des hauteurs inusitées; aussi nos cathédrales, sans exception, ont-elles ce caractère d'élancement vers le ciel qui frappe de suite quand on y pénètre. Malgré tout, les contreforts des églises romanes devenaient insuffisants. Alors on inventa ce système d'arcs-boutants qui reçoivent la poussée du vaisseau central et vont s'appuyer sur les contreforts des collatéraux, fortifiés eux-mêmes de massifs et d'une prodigieuse quantité de clochetons, de pyramides, de pinacles et de statues abritées sous des édicules. Dans cette riche ceinture fleuronnée qui entoure les flancs et le chevet de nos églises, il ne faut donc pas voir seulement un caprice de décorateur : c'est une nécessité impérieuse de construction que le maître ès œuvres utilise avec adresse pour l'écoulement des eaux pluviales du grand comble, au moyen de rigoles creusées sur les reins de ces arcs obliques et de gargouilles placées en saillie autour de l'édifice. Mais, quelque motivés que soient ces étais, quelque grandiose et hardi qu'en ressorte l'effet perspectif, leur intervention n'a pas laissé que de soulever de vives critiques : art d'équilibre, — a-t-on dit, — reportant au dehors ce qui devrait être au dedans; exposant à tous les hasards, à toutes les intempéries ce qu'il faudrait protéger; que sont devenues l'immuable stabilité, la simplicité si rationnelle du temple antique, et, sans chercher au delà de nos productions nationales, la fermeté sobre des basiliques romanes? — On peut répondre que le beau n'a pas qu'une seule formule, qu'il ne va guère en architecture sans l'utile, c'est-à-dire sans certaines obligations variables suivant les temps

et les milieux, et qu'en outre, l'on ne saurait établir de parallèle équitable entre la fonction des monuments religieux du paganisme, son culte tout extérieur et le fait de recevoir des multitudes dans les enceintes sacrées. Certes, le temple des anciens est une admirable chose, la plus belle, si l'on veut, des conceptions architectoniques; mais quelle figure prend-il accommodé à nos rites et à nos usages? Reste la question de supériorité du mode roman sur l'art ogival; ceci devient alors affaire de pur sentiment, et nous n'avons pas qualité pour trancher un point si délicat, bien que nous cherchions en vain dans les églises des XI[e] et XII[e] siècles, pour belles que nous les tenions, l'équivalent d'une façade comme Notre-Dame de Paris, de la nef d'Amiens, ou des admirables porches latéraux de la cathédrale de Chartres. Ce qui nous semble devoir être écarté en tout cas, c'est l'accusation d'ignorance adressée trop légèrement aux constructeurs de la période ogivale. Réfléchissant aux efforts toujours de plus en plus ascendants de l'architecture gothique, aux complications et aux témérités où elle se laisse bientôt entraîner, nous serions tenté de lui adresser le reproche contraire : ivresse de la science poussée jusqu'au vertige, et qui aboutit, quand arrive le XV[e] siècle, à l'abus des détails, à la recherche du tour de force et à la prédominance de l'habileté manuelle sur le goût et le bon sens.

L'art ogival, de 1200 à 1350 environ, échappe complètement à ce reproche. Ses détracteurs mêmes, devenus assez rares depuis qu'un groupe d'hommes éminents l'ont étudié à fond et réhabilité dans l'opinion publique, reconnaissent qu'il a « une certaine unité de

style qu'on trouve rarement dans les églises des siècles précédents »; aveu précieux à recueillir, car l'unité d'un monument, est-ce autre chose que l'harmonie, cette suprême et indispensable qualité de toute œuvre d'art, quel qu'en soit le genre ?

II

La polychromie ne joue qu'un rôle assez discret à l'intérieur des églises gothiques; on la voit surtout employée pour la décoration des chapelles, des maîtresses voûtes, et, quand ces dernières restaient blanches, elle est restreinte à quelques ornements placés au point de rencontre des arêtiers[1]. Quant à la statuaire, elle garda longtemps ses rehauts de couleur : les trois portails de Notre-Dame de Paris, les figures de la galerie dite des Rois et la rose centrale étaient entièrement peints et dorés; la dorure est encore visible par places au sommet du tympan de la porte principale. Nous en avons encore un exemple important dans la suite des sujets exécutés en partie par Jean Ravy et son neveu Bouteillier sur la clôture du chœur, dans la première moitié du XIVe siècle. Cette pratique se continua

1. Nous prenons ici la peinture dans son caractère largement décoratif comme dans le style roman, mais nous n'appliquons pas ce nom à des enduits blanchâtres avec indication, à l'ocre rouge, d'un appareil rectangulaire relevé de quelques fleurons ou rosaces, dont les traces sont assez nombreuses dans les monuments gothiques.

même au delà de la Renaissance. Dès le XIIIe siècle, il y a intention marquée de conserver aux lignes architectoniques toute leur pureté; la forme prévaut sur les enrichissements secondaires, l'ornementation en relief sur l'ornementation peinte, et, de fait, les nervures profondément fouillées de l'ogive, les détails si délicats des chapiteaux et des frises avaient moins à gagner de l'intervention de la couleur que les moulurations rudimentaires de l'arcade cintrée et les grandes parois des constructions romanes. Une autre raison peut être assignée, ce nous semble, à la rareté de la peinture. Chez les artistes de cette époque règne une exacte discipline : tous visent un but commun; point de virtuosité individuelle qui ne reste soumise à l'ensemble, et, comme il a été dit plus haut, chacun se contente de tenir modestement sa partie dans la symphonie générale. Or ces grands harmonistes avaient certainement observé l'effet souvent faux et discordant des rayons colorés projetés par les vitraux sur des surfaces couvertes de tons vifs. Avec le développement des fenêtres et des roses garnies de verrières admirables d'éclat et d'intensité, la peinture murale perdait sa raison d'être. Le pavage dut revêtir également des nuances simples, et toute la place que n'occupaient pas les dalles tumulaires, gravées au trait et relevées de faibles appoints de marbre et de mastic teinté, fut remplie par une céramique n'employant guère que le brun rougeâtre, le jaune et le noir; la disposition des compartiments, le caractère des ornements et des emblèmes héraldiques fixés depuis peu en faisaient l'unique richesse. Il ne faut pas oublier que cette nudité des temples était d'ailleurs rachetée

par les vitraux et par le luxe d'un mobilier ecclésiastique qu'ils ont perdu depuis, et que nous les voyons dépouillés d'une quantité d'ex-voto et d'objets affectés au culte, autels, retables, châsses, torchères, couronnes de lumière, lutrins, dont les gemmes, les émaux et les ornements de métal brillaient plus encore, dans la profondeur obscure des sanctuaires, sous les mille feux des vitres peintes. La Sainte-Chapelle n'infirme pas cette règle presque constante des murailles sans décor important. Pour cet oratoire royal où les arts devaient prodiguer tout spécialement leurs splendeurs, Pierre de Montereau n'avait pas hésité à employer l'or et l'argent, les couleurs dispendieuses comme l'outremer tiré du lapis-lazuli. La restauration de son chef-d'œuvre a permis de constater certaines délicatesses d'exécution qui eussent été puériles et absolument perdues dans une église ordinaire : ainsi des pâtes vitrifiées simulant les pierreries; des arabesques d'or tracées au pinceau sur des feuilles de verre bleu plaqué d'argent. Mais le bel édifice dû à la piété de Louis IX est un programme exceptionnel, une véritable châsse destinée à recevoir les plus insignes reliques de la chrétienté; de ce qu'il résume ce que le XIIIe siècle a produit de plus parfait, il ne s'ensuit pas que sa décoration intérieure implique un aussi grand déploiement de peinture dans les autres lieux de prière.

La sculpture participe toujours des progrès de sa sœur aînée l'architecture, surtout à l'apogée des grandes époques. Ictinus appelle Phidias. Loin de nous la pensée d'établir la moindre comparaison entre des esthétiques si différentes, mais qu'il nous soit permis

d'affirmer que l'antiquité seule offre une union comparable à celle de ces deux arts pendant tout le XIIIe et une grande partie du XIVe siècle. S'il fut jamais une statuaire et une ornementation en parfait rapport avec les formes ogivales, c'est bien les figures de Reims, de Chartres, de Paris, d'Amiens et la flore murale qui les encadre; et devant ces œuvres françaises, dans lesquelles réapparaissent la notion du simple et l'étude de la nature abandonnées depuis si longtemps, on se demande ce qu'il faut le plus admirer de leur caractère grandiose ou de la modestie de leurs auteurs; complétons notre pensée et disons que nos sympathies ne vont pas sans tristesse et sans quelques regrets. A notre avis, la pratique de cette vertu, fort rare chez l'artiste moderne, a été poussée beaucoup trop loin dans les temps que nous étudions, et il y a lieu d'établir la part d'éloge et de blâme qui revient à l'organisation des arts en France durant la période gothique, d'autant plus qu'elle nous semble avoir eu des conséquences fâcheuses pour notre école.

L'artiste du XIIIe siècle est, avant tout, religieux : sa foi sincère, sa patience en font bien l'homme de son temps et de sa race sans plus de mélange étranger; le passé n'a guère d'enseignements pour lui, et il s'efforce de rompre avec toute doctrine antérieure, vit de son propre fonds et ne reçoit encore l'impulsion ni de la fantaisie d'un souverain, ni du goût d'un particulier; il exprime, en un mot, la croyance de tout un peuple, travaille pour lui et avec lui, depuis le forgeron qui martèle les pentures des portes du lieu saint et d'un métier fait un art (fig. 40), jusqu'à l'imagier qui dresse

l'ange du jugement au sommet du grand comble. Aucune conception esthétique n'est plus directement issue du sentiment national. Qui ne se rappelle ces curieux détails sur l'édification de la cathédrale de Chartres; les habitants de Rouen et d'autres parties de la Normandie venant processionnellement y prêter leur concours dans les travaux les plus pénibles; ailleurs, les femmes et les gentilshommes traînant les matériaux de l'église de Saint-Pierre-sur-Dive; les corporations payant de leurs deniers une partie des verrières de Bourges, de Chartres et d'Amiens? Aussi a-t-on pu dire avec raison que l'église du moyen âge était le lieu d'assemblée, le musée et le théâtre de la cité, en même temps que l'asile du repos éternel. Oui, sans doute, tout y était en quelque sorte concentré; mais voilà justement le point faible : l'art doit-il être exclusivement théocratique? L'homme n'a-t-il pas aussi quelques droits à devenir son propre objectif? N'est-ce pas une forme de la piété que l'effigie des ancêtres, l'image d'un grand citoyen, la reproduction de la beauté de l'être créé? Les Grecs l'avaient compris ainsi, et, plus tard, les Italiens de la Renaissance. Nous touchons ici, croyons-nous, à l'une des causes de la défaillance prématurée de nos écoles de sculpture et de peinture, alors que pour la première au moins il y avait eu antériorité, et pendant quelque temps supériorité indiscutable, sur l'école italienne. Nous le prouverons.

Sous peine d'engourdissement, la soumission de l'artiste à une pensée directrice ne doit pas aller jusqu'au labeur anonyme et à l'entière absorption. Elle fut réellement trop complète, et si l'on y joint le dédain



Fig. 40. — Pentures de Notre-Dame de Paris.

superbe de la société féodale pour toute autre occupation manuelle que le métier des armes, l'étroitesse de vues d'une noblesse illettrée, la coïncidence d'événements politiques désastreux, on arrive à mieux comprendre l'étiolement rapide de l'art français aux approches du XVe siècle. L'Italie présente un tableau tout différent : Sainte-Marie-des-Fleurs, les dômes de Sienne, d'Arezzo, de Pise, sont aussi des œuvres collectives ; elles ont également leurs mérites d'ensemble. Les coopérateurs y sont-ils étouffés? Peintres et sculpteurs ne signent-ils pas leurs œuvres? Ne sortent-ils pas, quoique d'extraction populaire, du rang des hommes de labeur et ne jouissent-ils pas auprès de princes aux aspirations délicates, comme auprès de la riche bourgeoisie des cités commerçantes et des petites républiques, de cette considération qui est l'avant-goût de la gloire? — Dans notre insouciant pays de France, quel dévot de l'art a pris soin de mentionner tant de vaillants hommes, dignes émules des maîtres ultramontains, ensevelis maintenant sous un oubli presque complet? Le faisant, eût-il répondu d'ailleurs à un besoin public? Il est permis d'en douter à voir l'heure tardive où se produit quelque chose d'approchant. Le premier essai d'une biographie d'artiste ne remonte pas, que nous sachions, au delà de la fin du XVIe siècle. André Thevet — dans ses *Vies des hommes illustres,* Paris, 1584 — a consacré quelques pages à Eudes de Montreuil, le familier de saint Louis qu'il suivit à la croisade, l'architecte de l'Hôtel-Dieu, des Quinze-Vingts, des Cordeliers et de beaucoup d'autres églises. Encore faut-il voir avec quelle réserve, préalablement appuyée, sui-

vant l'usage du temps, par de nombreuses citations de l'antiquité, Thevet présente son héros, « duquel plusieurs s'émerveilleront (attendu qu'il était de ceux qu'on voit bouffer, parmi le peuple, de gloire, ains était un simple architecte, se mêlant d'un état mécanique) que j'aie ici proposé son portrait. Mais s'il leur plaît de prendre la patience de considérer que parmi ces vieilles masures du menu populaire, quoiqu'elles soient assez sales, ce néanmoins on y trouve parfois de précieux et exquis joyaux, ils ne se topiqueront pas si aigrement de ce que j'ai ici entremêlé cet Eudes. » Du reste, ce sont encore les architectes qui, grâce à l'importance de leurs fonctions, ont laissé le plus de traces dans nos archives.

III

La sculpture est moins bien partagée et la majorité des beaux travaux des XIIIe et XIVe siècles se présente à nous dépourvue d'indication d'auteur. Voyons les œuvres. — Sous le rapport de l'élévation du style, de la grandeur du geste dans une figure isolée, Amiens tient la première place avec les deux statues de sa façade occidentale, l'évêque saint Firmin et surtout le Christ bénissant de la porte centrale. Nous ne connaissons rien d'égal dans les productions du moyen âge, non pas seulement en France, mais même en Italie, et l'on doit traverser les rangs serrés des maîtres de la Renaissance, arriver jusqu'à Léonard de Vinci et Raphaël pour trouver

le sublime porté à cette puissance. C'est que l'artiste est arrivé à l'instant favorable où tout concourt à l'élever et à l'enseigner. Il est pris par le cœur et par les sens : d'un côté, la foi pure et ardente, — il croit à ce qu'il représente ; — de l'autre, le spectacle presque continu de pompes et de cérémonies imposantes; il n'est pas jusqu'à l'allure et à l'ajustement de ses contemporains qui ne lui soient une leçon. Les Grecs s'inspiraient des riantes fictions de la mythologie, de la plus belle des races humaines se montrant en pleine action dans les luttes du gymnase et de la palestre ; les imagiers du moyen âge ont pour eux le mysticisme et la naïveté des légendes chrétiennes, un idéal supérieur, et si la sévérité du climat et des mœurs leur voile la nature vivante, du moins elle leur apparaît sous des draperies dont rien depuis n'a atteint la noble simplicité. Le costume des hautes classes du temps de saint Louis reste, en effet, l'un des plus beaux de notre histoire ; mais celui des dignitaires de l'Église est par l'ampleur, la souplesse des tissus et le caractère des ornements, la perfection même. La plastique devait s'en emparer et, à une époque où la vérité historique n'était même pas soupçonnée, elle pouvait, sans aucun scrupule, en revêtir les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, et ceux des premiers temps du christianisme. La statue de saint Firmin, premier évêque d'Amiens (fig. 41), nous offre donc la représentation d'un prélat du XIII[e] siècle. Adossée au trumeau d'une porte, son auteur s'est bien gardé de développer latéralement le bras qui donne la bénédiction pastorale; les lignes de la figure suivent absolument celles du trumeau, et nous remarquerons ici le

respect des règles de la statuaire monumentale qui résulte de ce que ces *latomi* ou tailleurs d'images de l'ère gothique étaient parfois aussi architectes; nous verrons ultérieurement l'un d'eux diriger même des travaux de peinture. La réciproque se produisait : Guillaume de Sens, ce maître français qui reconstruisit à la fin du XIIe siècle la cathédrale de Cantorbéry, était sculpteur. Pour comprendre avec quelle intelligence le grand artiste inconnu a su éviter la raideur qui semblait imposée par les étroites limites de son œuvre, une gravure ne suffit pas, ces deux magistrales sculptures demandent à être examinées sur toutes leurs faces, le musée de moulages du Trocadéro rend la chose aisée, et nous ne saurions trop engager les amis de l'art français à suppléer ainsi à l'insuffisance de nos reproductions.

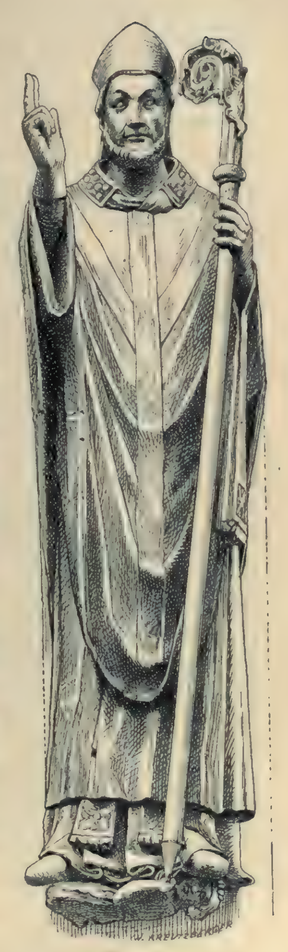


Fig. 41.
Statue de saint Firmin.

Si l'on recherche maintenant le sentiment de la composition, la distribution des masses dans l'ensemble décoratif d'un portail ou d'une paroi, Paris et Reims sont sans

rivales. Dans cet ordre d'idées, et pour la première de ces écoles, on distingue deux phases bien tranchées, quoique probablement peu distantes l'une de l'autre; faute de documents on leur assigne la première et la seconde moitié du XIIIe siècle. A la plus ancienne, grave, simple, un peu anguleuse de formes, se rattachent la porte centrale de Notre-Dame, restaurée par Toussaint et M. Geoffroy Dechaume avec le talent que l'on sait[1], et sa voisine la porte de la Vierge (fig. 42). L'ordonnance de la porte de la Vierge, la plus remarquable, est tout à fait symétrique. Malgré le grand goût d'ajustement dont fait montre le sculpteur, surtout dans la figure du Christ, et les rois et les prophètes de la partie inférieure du tympan, il a renoncé, sans doute volontairement, à tout imprévu pour les poses et les draperies; dans leur régularité et par la répétition de la même attitude, les personnages passent en quelque sorte à l'état de membres de l'architecture du portail; mais quel calme, quelle sérénité dans les têtes! Seulement, il se produit, à ces hauteurs spiritualistes, le même phénomène que sur les sommets alpestres: l'air qui y circule est pur, mais un peu froid. Nous parlions tout à l'heure du sublime; celui des arts plastiques a ce désavantage sur le sublime littéraire qu'il est immuable et privé de ces heureuses intermittences qui en rendent la sensation plus vive.

1. Il s'agissait, pour ces deux habiles statuaires, si pénétrés de l'esprit du moyen âge, de faire disparaître la trace des mutilations de Soufflot, et de restituer à la grande porte occidentale son trumeau et la zone inférieure du tympan détruits en 1771. Le règne de Louis XV a été particulièrement fatal à nos édifices nationaux.

Quand nous disions que l'absence de pittoresque est parfaitement voulue dans les sculptures du tympan de



Fig. 42. — Porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris.

la porte de la Vierge, nous n'avancions rien que ne prouvent quelques bas-reliefs des pieds-droits, le Semeur, par exemple (fig. 43); le Moissonneur aiguisant sa faux (fig. 44); et ceux placés sous les arcatures de

l'ébrasement, les derniers traités avec beaucoup plus de liberté et d'aisance. Ce sont de véritables merveilles du genre que ces martyres de saint Jean-Baptiste, de saint Étienne et de saint Denis; la lutte des anges fidèles et des anges rebelles; saint Michel terrassant le dragon. L'intelligente disposition de ces scènes dans un cadre si restreint, l'exécution si fine et si délicate, tout, jusqu'aux mutilations qu'elles ont subies, fait penser aux stèles grecques des meilleurs temps; le pauvre imagier de la Cité vaut ici, en grâce et en suavité, les habiles modeleurs d'Athènes.

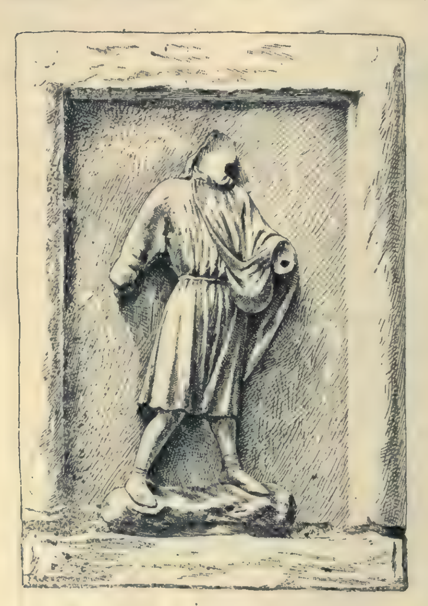


Fig. 43. — Le Semeur, bas-relief de Notre-Dame.

Le transept méridional de Notre-Dame appartient avec certitude à la seconde période, l'inscription du soubassement mentionnant à la fois l'architecte, maître Jean de Chelles, et la date initiale des travaux, 1257. La porte a reçu le nom de Saint-Marcel, mais le tympan en est consacré à saint Étienne, patron de l'une des deux églises sur l'emplacement desquelles commença de s'élever, à la

fin du XIIe siècle, la cathédrale de Maurice de Sully. Dans les deux zones, la légende se développe de gauche à droite : la dispute avec les docteurs; la prédication; le jugement; la lapidation et l'ensevelissement. Au sommet de l'arc, le Christ, à mi-corps et placé entre deux anges, se détache sur une voussure aux feuilles de figuier, et bénit son serviteur. On est là devant un chef-d'œuvre, et, à notre avis, au point culminant de la sculpture gothique, sous le double rapport de la composition et de l'expression dramatique. Le groupe de la lapidation est véritablement admirable de lignes, et l'opposition très saisissante



Fig. 44. — Le moissonneur, bas-relief de Notre-Dame.

entre la pure figure du martyr et la brutalité de ses bourreaux (fig. 45). L'un d'eux, celui de gauche, a relevé sa tunique dans la ceinture pour faire plus à

l'aise son métier d'assassin; sur sa face se peignent l'ironie et le blasphème. Tout en équilibrant les masses de ces scènes diverses, l'auteur a su y introduire le mouvement et la vie; et au lieu de se contenter, à l'instar de ses prédécesseurs, d'un type de tête modelé par grands plans, fort beau sans doute, mais trop souvent répété, il s'efforce de varier les physionomies. Le geste est sobre et cependant d'une rare énergie, témoin ces deux sbires qui amènent Étienne au tribunal : l'un le garrotte de ses bras et saisit lourdement la tunique du diacre; l'autre, un Africain vêtu d'une cotte à écailles, le tient par les cheveux, mais sans crispations exagérées. Est-il assez hautain et inexorable, ce juge, les coudes arqués et les mains posées sur les cuisses? Tout cela est étudié et saisi sur le vif. Des passions heurtées arrivons à des nuances plus difficiles à exprimer, au groupe de trois figures assises par terre, dont une femme allaitant son enfant, et qui écoutent la divine parole; l'attention profonde du premier de ces personnages est parfaitement rendue, ainsi que le doute qui pénètre dans l'esprit du second et se traduit par le geste si particulier de la réflexion, celui du *Pensieroso* de Michel-Ange. Voilà de ces accents qui ne sont pas seulement d'un exécutant habile, mais d'un observateur et d'un grand artiste. Mettez sous son ciseau un champ de meilleur aloi, au lieu de la pierre le marbre ou le bronze des sculpteurs florentins et siennois, et dites si la beauté de la matière ne sera pas relevée et dépassée cent fois par l'excellence de l'œuvre? Mais non; sans s'inquiéter autrement des conditions faites à l'ouvrier, il suffira de comparer cet ensemble avec les mo-



Fig. 15. — Tympan de la porte Saint-Marcel à Notre-Dame.

numents, prisés entre tous, de l'art primitif italien, avec les chaires de Pise et de Sienne, l'arche de saint Pierre martyr à Saint-Eustorge de Milan; et alors, qu'un arbitre impartial prononce où est le vrai, où est le simple, où est l'émotion, où est, en un mot, la plus grande somme des dons précieux qui constituent le grand style et assurent l'immortalité, même à un maître inconnu!

Ce portail nous offrirait encore plus d'un sujet d'étude; indiquons au moins ce bijou qui s'appelle la Porte-Rouge ou des Chanoines, et les bas-reliefs ayant trait à la vie de la Vierge placés sur le soubassement extérieur de l'abside. A portée de l'œil, — et malheureusement de la main d'iconoclastes barbares, — on n'en peut guère apprécier aujourd'hui que la disposition et le faire des draperies poussé jusqu'aux extrêmes limites de la finesse et de l'élégance. — Nous avons donc dans ces trois exemples, le portail de la Vierge, le tympan de Saint-Étienne et les bas-reliefs de l'abside, la marche de la sculpture dans le domaine royal : idéalisme majestueux, esprit d'observation et d'analyse, recherche d'une grâce déjà un peu raffinée et de la dextérité de l'outil.

Avec moins de sévérité au début, l'art champenois semble avoir parcouru les mêmes phases; les figures du grand portail de la cathédrale de Reims sont d'aussi fière allure que celles d'Amiens et de Paris; mais dans l'ensemble de la décoration sculpturale domine la préoccupation d'un certain naturalisme. Il existe à la longue un peu partout; à Chartres même, dans plusieurs images de prélats et dans la curieuse figure du saint Georges

en costume de chevalier du XIIIe siècle, bien que cette statuaire beauceronne soit beaucoup plus remarquable

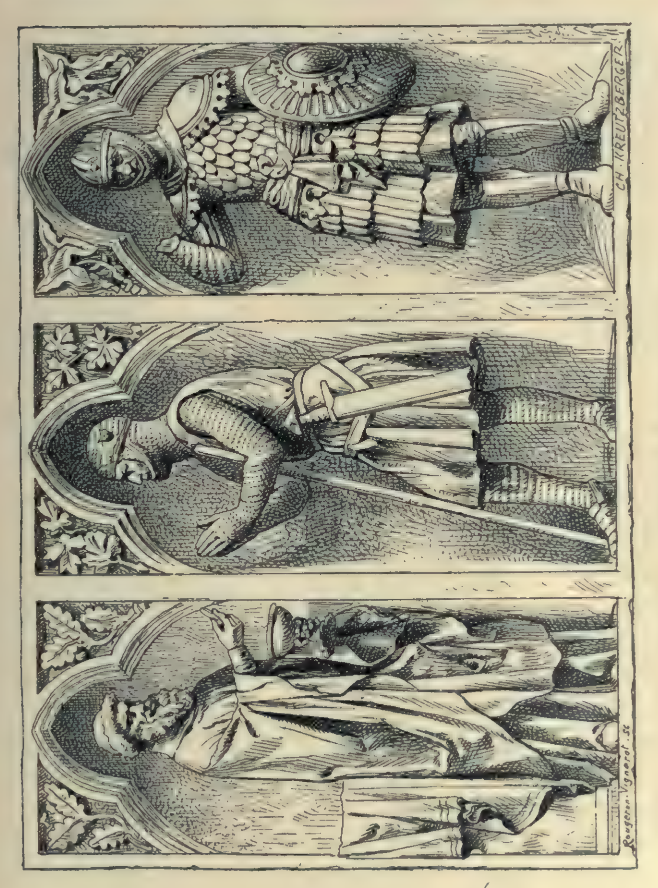


Fig. 46. — Paroi de la cathédrale de Reims.

par un sentiment de douceur et d'onction, parfois assez gauche, que par la savante structure des corps et l'entente de l'ajustement.

L'école de Reims est plus souple et plus artiste; ses représentations féminines possèdent une élégance toute particulière, la grâce souriante, presque mondaine; quant aux hommes, ils ont les cheveux et la barbe frisés; la moustache relevée laisse voir une bouche mince et railleuse; le type est, en général, moins noble qu'à Paris. Amis du pittoresque, les sculpteurs champenois ne repoussent pas les attitudes hanchées, les étoffes aux plis nombreux et un peu secs dont le XIVe siècle va abuser. L'exemple que nous mettons sous les yeux du lecteur achèvera cette définition trop incomplète et présentera en même temps un échantillon de cette flore murale qui, nulle part, dans l'architecture française, n'a imité la nature avec autant de soin et d'habileté de main (fig. 46). Du reste, le précieux de l'exécution propre à cette école se montre dès le commencement du XIIIe siècle: la décoration de la porte qui donnait autrefois passage du transept gauche de la cathédrale à l'ancien cloître, et où paraissent ensemble le plein cintre et l'arc en tiers-point, a motivé des enroulements romans et des chapiteaux à crochet véritablement bien remarquables, surtout dans un morceau de transition. Mais veut-on, dans un ordre plus relevé et de plus d'intérêt, considérer ce que cet art champenois a produit de plus délicat et de plus parfait, uni au curieux tableau d'une corporation bourgeoise de ce temps-là en plein exercice de ses fonctions, et cela rendu avec une vérité et une entente de la composition tout à fait consommées? Que l'on examine le développement d'un petit bas-relief placé au trumeau de la façade septentrionale, sans doute quelque ex-voto des marchands drapiers (fig. 47). On les voit coupant

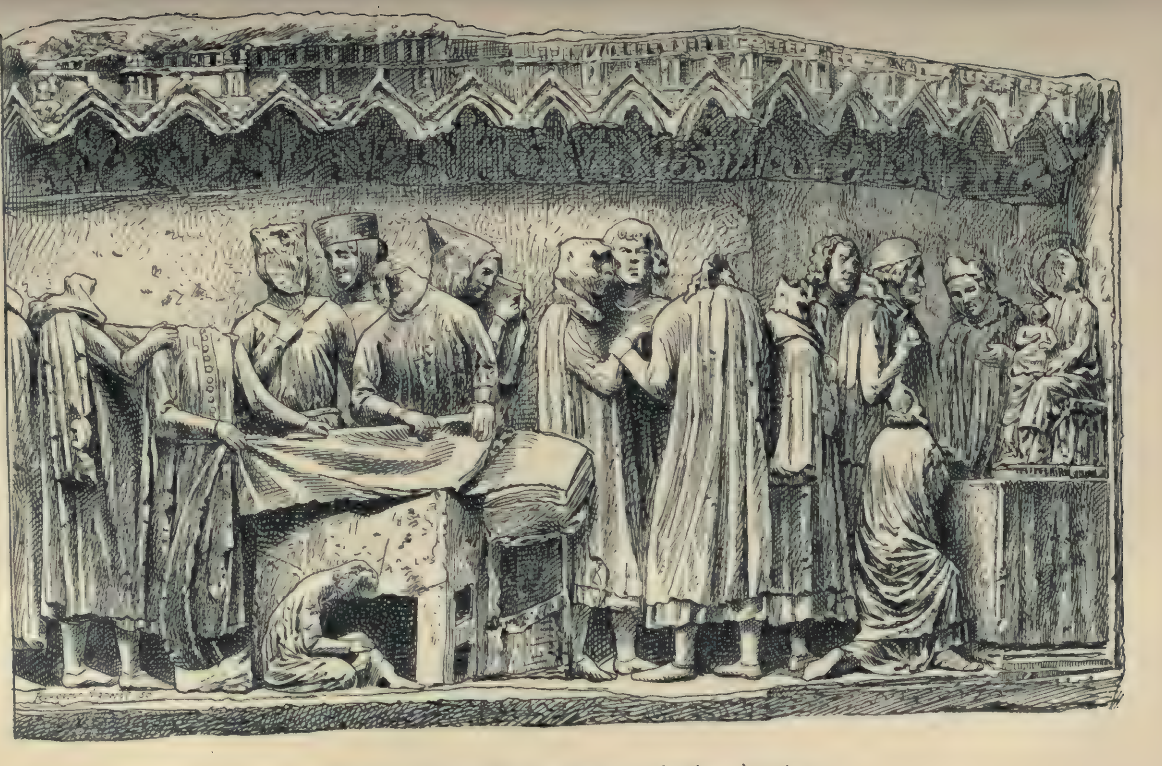


Fig. 47. — Bas-relief des marchands drapiers, à Reims.

du drap, dépliant et aunant des pièces; dames et patrons assistent à l'opération; un commis en inscrit le résultat, tandis qu'un groupe de négociants, prédécesseurs des Colbert, semblent débattre le cours de la marchandise. Le caractère votif de ce délicieux chef-d'œuvre s'affirme à l'extrémité de la frise par un groupe de personnages entourant un autel surmonté d'une image de la Vierge, son fils entre les bras. Autant qu'il est possible de comparer des procédés différents, le bas-relief des drapiers égale en perfection, deux siècles d'avance, ce que les maîtres italiens de la belle époque, un Beato Angelico, un Pesellino, ont exprimé, en peinture, de la vie privée des Florentins du xve siècle sur les gradins de leurs retables.

IV

Nous avons indiqué les différents caractères de l'ornementation pendant la période romane et les influences dont elle témoigne selon les provinces. Le changement opéré vers le milieu du xiie siècle, et qui est surtout sensible dans l'Ile-de-France, la Picardie, la Champagne et la Bourgogne, ne pouvait que démoder chaque jour davantage les motifs gréco-romains, orientaux ou anglo-saxons dont s'étaient inspirés jusque-là les sculpteurs. A cette flore toute conventionnelle ne présentant guère que des altérations maladroites du laurier et de l'acanthe antiques, aux entrelacs compliqués, aux combinaisons géométriques, s'ajoutaient çà et là des éléments tirés de la flore indigène. Peu de temps après

son apparition, le système de l'ogive gagne rapidement de proche en proche; ce qui restait des traditions surannées est tout à fait proscrit et remplacé par une ornementation en harmonie avec le style nouveau. Ceci eut lieu avec une vigueur et une sûreté remarquables. Si la statuaire se dégage des formes hiératiques pour se mettre à l'étude directe de l'être humain, dans sa physionomie, ses proportions, ses attitudes, ses gestes, de même la sculpture ornementale se prend à consulter la nature, à examiner de près les végétaux de nos champs et de nos forêts, leur développement progressif, les courbes et les attaches de leurs tiges, la forme de leur feuillage. A l'aide de ces ressources inépuisables, l'artiste compose désormais le décor varié des chapiteaux, des frises et des voussures; plus d'apports étrangers, plus d'importations exotiques, plus de réminiscences confuses d'Athènes, de Rome ou de Byzance. Sur les murs des cathédrales se retrouve la végétation nerveuse et souple de nos contrées, non pas copiée servilement, mais interprétée avec un réel sentiment décoratif et cette unité que tout le monde reconnaît. A ce propos, nous ne croyons pas que l'on possède des renseignements assez complets sur les corporations d'imagiers et de tailleurs de pierre pour affirmer leur division absolument tranchée en sculpteurs de figures et sculpteurs d'ornements; quoique les deux genres soient étroitement liés, sur la plupart des édifices gothiques, la chose est pourtant vraisemblable. Il devait s'opérer sur les chantiers du moyen âge la même sélection qui se produit dans les ateliers actuels : les mieux doués parmi les exécutants se consacrant plus exclusivement à la sta-

tuaire qui impose de si longues et si fortes études. Toutefois une même direction était certainement donnée aux uns et aux autres. En outre, des preuves matérielles établissent que toute la sculpture, les ornements aussi bien que les figures, se faisait avant la pose et non *sur le tas,* suivant l'expression des gens du métier; ce ne pouvait être qu'à proximité du bâtiment que l'on élevait, et sans doute à l'abri de hangars ou de constructions légères disposées à cet effet. Le travail en commun, le même but à atteindre devaient donc établir des rapports continuels entre ces deux catégories d'artistes, rapports qui n'existent malheureusement plus au même degré pour nos grandes constructions où chacun se cantonne dans sa partie et supporterait difficilement l'ingérence et les avis du voisin. Il a été dit plus haut dans quelle mesure, intermédiaire entre la *collectivité* anonyme du moyen âge et la *spécialité* vaniteuse de l'artiste moderne, la conduite générale de l'œuvre peut s'opérer, et nous semble équitable et féconde.

On retrouve dans la sculpture d'ornement, pendant la période ogivale, les mêmes qualités, et, sur son déclin, les mêmes défauts que dans la sculpture proprement dite; les tendances particulières à chaque groupe provincial s'y lisent presque aussi clairement. Ainsi, les chapiteaux, les frises et les corniches de Notre-Dame, et en général de tous les édifices du domaine royal, sont des modèles de style pur et sévère en même temps que des exemples achevés de l'appropriation d'éléments naturels à la flore architectonique, par une méthode concrète et judicieuse qui ne prend que l'essence des choses. Les sculpteurs de Paris et de Chartres

s'inspirent surtout des bourgeons près de s'ouvrir, des volutes naissantes de la fougère, pour ces chapiteaux à crochets, l'un des types les plus accusés de l'ornementation du XIIIe siècle; ils vont chercher le plus souvent leurs grands motifs dans les petites plantes telles que le cresson, le plantain, le trèfle, usant du feuillage d'arbres et arbustes, figuier, érable ou autres, dans les voussures profondes de quelque portail. L'école champenoise, que nous avons vue portée vers la réalité et l'aspect pittoresque, emploie de nombreuses espèces reproduites avec une conscience et une minutie voisines de la sécheresse. Certaines parties de la cathédrale de Reims offrent un véritable débordement de verdure; la pierre y est travaillée comme l'ivoire ou le bronze, avec la même ténuité : sur la corbeille des énormes piliers de la nef, c'est presque la confusion d'une haie; peut-être même est-ce l'intention du compositeur, car souvent il mêle des animaux à ce fouillis. Un botaniste-archéologue, M. Saubinet, a compté, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice, près de trente variétés de végétaux, parmi lesquels la renoncule, la vigne cultivée et la vigne sauvage, le rosier, le lierre, l'arum, le chêne. Quant à l'école bourguignonne, elle ne tombe pas dans cet abus, et, tout en choisissant de préférence les feuilles découpées de l'ancolie, du chrysanthème, du persil, de la scabieuse, elle sait les traiter, contrairement à l'école champenoise, avec beaucoup d'énergie et une grande largeur d'exécution.

Au XIVe siècle, cette belle et intelligente traduction de la nature commence à s'altérer. L'ornemaniste inter-

prête moins, il copie; et s'il apporte quelques modifications à son modèle, ce n'est pas dans le sens de la simplicité; il exagérera le modelé pourtant fort accusé de la feuille de vigne, les refends de celles du chêne, du fraisier ou de la bryone; l'habileté de l'outil est grande, la perfection du rendu très séduisante, mais déjà aux dépens de l'effet général. Les formes tourmentées, les ondulations capricieuses qui dominent alors ne sont pas aussi lisibles et aussi fermes à distance que les beaux fleurons et les bandeaux de feuillages à limbes grassement traités de l'époque précédente. Le sculpteur veut tout dire, tout exprimer; il en est de son œuvre comme de l'éloquence verbeuse : elle fatigue à la longue plus qu'elle ne charme; forcément elle est confuse. Cependant le XIVe siècle garde encore quelque mesure; mais, quand arrive l'âge du *flamboyant*, la préoccupation des praticiens est d'étonner, et il faut convenir qu'ils y réussissent pleinement. Ces ajourages trèflés et quadrilobés, ces nervures striées comme des troncs d'arbres, ces bandeaux dans lesquels une quantité de bestioles grouillent sous les pampres et parmi les ronces finement détachées présentent, à vrai dire, un spectacle très amusant, où l'imagier a dépensé infiniment d'esprit et de talent. Bientôt la vigne et ses brindilles ne sont plus assez compliquées pour les habiles de ce temps; le houx, le chardon, les épines, les algues aux tissus bulbeux deviennent leurs thèmes favoris, le chou surtout : le plus frisé, le plus recroquevillé est choisi pour orner les culs-de-lampe et les crosses de l'ogive, et s'étaler rayonnant et vainqueur à son sommet, en manière de souverain de

tous ces végétaux contournés. Le moindre tort de cette sculpture si refouillée est de donner asile à la poussière et aux insectes et de se détruire assez promptement à l'extérieur, sous l'influence des climats pluvieux.

Une ornementation si variée dans ses formes et ses applications est pourtant sortie presque uniquement d'une même source : l'étude des végétaux. L'animal, réel ou imaginaire, n'y tient, au XIIIe siècle, qu'une place accidentelle et tout accessoire, du moins à l'intérieur des édifices; on le rencontre plus fréquemment au dehors, dans certaines parties hautes : les gargouilles, le sommet des balustrades et des contreforts, quelquefois aussi sur les culs-de-lampe et les ébrasements des porches. Il acquiert alors de l'importance; l'imagination des sculpteurs s'y ouvre libre carrière, et comme, pour cette sorte de thèmes, ils sont moins soutenus par l'observation de la nature, ils tâchent de racheter leur inexpérience des formes par l'étrangeté des attitudes et l'énergie sauvage de la structure et des silhouettes. Quoi qu'en disent les admirateurs passionnés du moyen âge, et pour ingénieux qu'il soit encore, l'art fantastique est le côté assez faible de la sculpture française du XIIIe siècle; sur ce terrain, aucun rapprochement n'est possible avec la superbe faune sculpturale de l'antiquité. — Presque totalement abandonnée au XIVe siècle, la représentation des animaux reprend faveur pendant le siècle suivant, plutôt dans le sens de l'imitation exacte que dans l'ordre chimérique; fidèles à leur système, les artistes préfèrent, en général, les fauves de petite taille, les rongeurs et les reptiles, tout ce qui se prête le mieux

aux ténuités et à l'adresse du ciseau; ils excellent, sur la pierre et sur le bois, dans ce genre minuscule des derniers temps de la période gothique.

V

L'élément géométrique intervient si rarement dans l'ornementation sculptée du XIIIe siècle, les exemples en sont tellement clairsemés, qu'il n'y avait pas lieu d'en faire mention; mais on comprendra que la peinture murale et celle des vitraux ne pouvaient se passer aussi aisément de combinaisons qui, accentuées par la couleur, apportaient à la rondeur des formes végétales le secours de lignes plus fermes pour les frises et les bordures, et permettaient d'utiliser, dans les fonds, des quadrillages, des losanges et des motifs réguliers d'encadrement. Verrières, miniatures, décorations présentent donc souvent ces divers ornements, en même temps qu'elles continuent la vieille tradition romane, c'est-à-dire l'absence complète de perspective linéaire ou aérienne, et nul souci de ce que dans les arts on appelle l'effet; l'œuvre peinte ne cherchant jamais à donner d'autre impression que celle d'une surface plane plus ou moins décorée (fig. 48). Sous le rapport architectonique, cela était juste. On maintenait ainsi dans le rang secondaire qu'ils occupent ces arts accessoires dont une construction peut à la rigueur se passer, et qui sont au monument ce que les joyaux sont au corps. Cependant ce sacrifice fait à l'unité avait

pour conséquence de retarder le développement de la



Fig. 43. — Peinture du xiiie siècle.

peinture proprement dite. Parmi les rares vestiges de cette époque, aucun ne semble révéler l'existence d'une école française de peintres dans l'acception élevée du

nom; ce sont gens de métier placés au même niveau que les selliers, les doreurs et les brodeurs. De plus, l'exécution de ces hautes verrières, de ces roses gigantesques, depuis les métropoles jusque dans les églises situées loin des centres provinciaux, devait absorber et retenir en un cercle impérieusement tracé d'avance toutes les forces vives de la corporation. Aussi les résultats furent magnifiques, et l'on tombe d'accord que le bel art du vitrail peint est presque exclusivement français; l'appel que l'Italie adressait à nos maîtres verriers du xve et du xvie siècle, dans la période la plus florissante de sa Renaissance, le démontre surabondamment. Cette gloire nous a coûté cher. Ce que nous avons conquis sur un point, nous l'avons sinon perdu, du moins singulièrement affaibli sur un autre, en restreignant nos peintres à des pratiques et à des formes toutes conventionnelles; disons le mot, en les écartant de l'observation de la nature. La preuve de ce que nous avançons ici, peut-être au grand scandale de quelques-uns, c'est que de la décadence du vitrail datent les premiers symptômes du relèvement de la peinture en France. Ouvrez tous les traités sur la matière, vous trouverez partout les mêmes constatations très exactes, mais partout aussi les mêmes doléances auxquelles il nous semble impossible de nous associer.

L'apogée du vitrail est peut-être à cette phase de transition des dernières années du xiie siècle, alors qu'acceptant les données ogivales, le peintre verrier garde encore certaines traditions byzantines dont nous parlions plus haut et la beauté de coloration des produits de l'Orient. L'inspiration en est visible dans ses

œuvres. Il les réduit à une sorte de mosaïque translucide, le plus fragmentée possible, merveilleuse d'éclat et de rayonnement, où l'œil perçoit à peine dans la sainte légende qui s'y déroule quelques scènes un peu distinctes; ordre suprême, égalité constante dans l'harmonie. Toutefois, de grandes figures comme à Chartres, d'importantes représentations comme à Poitiers, font de temps à autre exception à la règle, bien que dans la même vérité décorative. Le XIIIe siècle ne s'en écarte pas; mais, avec le développement qu'atteignent les ouvertures, il y apporte ses élégances. Les armatures de fer, de rectangulaires qu'elles étaient et simplement formées de traverses et de montants, épousent alors les divisions des vitres peintes, et, tour à tour, rondes, elliptiques ou quadrilobées, suivent et accentuent les médaillons qu'elles soutiennent. Aux colorations fines et rompues par juxtaposition des verrières primitives se substituent des tons fermes, un peu entiers; le bleu, le rouge, le vert y dominent. Parfois, ces verrières, d'une valeur intense, sont réservées pour les sanctuaires et contribuent ainsi à la profondeur chaude et mystérieuse de nos cathédrales, tandis que de belles grisailles, aux arrangements ingénieux (fig. 49), laissent passer une lumière douce sous les voûtes de la nef. L'énorme fabrication, la nécessité de répondre à tant de besoins à la fois et de couvrir d'immenses surfaces entraînent bien, il est vrai, plus d'une négligence ; la hâte se fait sentir ; les motifs se répètent d'un lieu à un autre et prennent, dès lors, un caractère quelque peu industriel. Malgré tout, c'est encore l'âge d'or de la peinture sur verre.

Matériellement, le XIVe siècle est en progrès. Le dessin des figures devient plus correct, le modelé plus précis et plus délicat, la mise en plomb moins brutale; le verre est coupé en plus grands morceaux. La vanité des donateurs aidant, le portrait commence à paraître, et avec lui quelque étude de la nature. Grâce à l'emploi de verres plaqués travaillés à la meule et de jaunes obtenus par applications de sulfure d'argent, le peintre exécute déjà des damassés de fonds, des joyaux, des ornements, des détails d'armoiries d'une rare richesse; il est évident que son habileté et ses ressources se sont accrues et ses travaux, en tant qu'objets d'art, présentent une certaine beauté et un très vif intérêt. En réalité, à ne considérer que le rôle justement assigné au vitrail dans l'ordonnance générale d'un monument, tous ces perfectionnements sont négatifs. L'art du verrier tend à s'acheminer vers le tableau : des groupes, plus souvent de grandes figures, succèdent aux panneaux de légendes, et se dressent entre les montants des meneaux dont le nombre croît toujours; comme elles ne peuvent occuper à elles seules ces longues surfaces, elles sont supportées par des stylobates ou des culs-de-lampe, et surmontées de dais pyramidaux avec accompagnement de gâbles, de clochetons, de pinacles et d'arcs-boutants jetés à profusion. Toute cette architecture de remplissage est peinte en grisaille avec filets et ornements jaunes sur champ bleu ou rouge; elle a l'inconvénient de viser trop au relief des saillies architectoniques réelles, mais surtout d'isoler par ses masses blanchâtres les figures puissamment colorées, de laisser pénétrer trop de lumière en plusieurs de ses parties, et, ce faisant, de

renoncer ainsi à l'égalité si bien comprise des anciennes verrières. Cette dérogation aux lois primordiales de la peinture sur verre ne pouvait que s'affirmer davan-



Fig. 49. — Panneau de grisaille du XIIIe siècle.

tage lorsque ce genre de décor s'introduisit dans les oratoires privés. D'après Sauval, « toutes les fenêtres des chapelles des appartements de Charles V, au Louvre, et en l'hostel Saint-Pol, estoient remplies de vitres aussi hautes en couleur que celles de la Sainte-Chapelle, pleines d'images de saints et de saintes, surmontées d'une

espèce de dais, et assises dans une espèce de trône, le tout d'après les dessins de Jean Saint-Romain, fameux sculpteur de ce temps, que ce monarque employoit par préférence pour la décoration de ses palais. » Si le vieil historien de Paris, parlant des vitraux des demeures royales, les met, pour l'intensité, sur le même rang que ceux du XIII[e] siècle à la Sainte-Chapelle, c'est évidemment d'une manière générale; la présence des détails architectoniques, trônes et dais, signalés par lui, montre assez que ces peintures étaient selon le goût régnant et il ajoute : « Quelques-unes des vitres des appartements du roi, de la reine, des enfants de France et des princes de sang royal, estoient rehaussées des armoiries de la personne distinguée qui les occupoit. » Il donne même la dimension et le prix de revient de chacun de ces panneaux. L'exemple, parti de haut, fut, comme toujours, rapidement suivi : gentilshommes et riches bourgeois voulurent avoir les fenêtres de leur logis closes de verrières à leurs armes ou à leurs insignes, et cela ne dut pas peu contribuer à la transformation de l'ancien style, à l'affaiblissement relatif du coloris, et à l'introduction de plus en plus marquée de la fantaisie dans un art subordonné jusque-là à des règles hiératiques.

VI

Pour la première fois, depuis Charlemagne, nous nous trouvons devant un prince auquel les arts ne sont pas moins redevables que les lettres. Sans aucun doute

la figure de saint Louis domine la plus belle période de l'art ogival : par ses sages institutions, par l'impulsion que sa piété et son ardente charité surent imprimer à toutes les entreprises du XIIIe siècle, il en est l'inspirateur et il a vraiment mérité de lui donner son nom ; mais c'est à sa foi religieuse plus qu'à un penchant prononcé pour les choses de l'esprit qu'il faut faire remonter l'origine de tant de nobles créations ; aussi, l'art, considéré dans son ensemble, est-il alors exclusivement théocratique. Au milieu des luttes civiles et des catastrophes de la guerre de Cent ans, Charles V, tout en rétablissant pour un temps malheureusement trop court la fortune de la France, prépara de longue main et d'une initiative très personnelle le développement que commencèrent à prendre, dans un autre sens, la décoration murale et l'ornementation des manuscrits vers la fin du XIVe siècle. En 1355, neuf ans avant de monter sur le trône et n'étant que duc de Normandie, on le voit commander à Girard d'Orléans, puis à Jean Coste, l'auteur présumé du portrait du roi Jean à la Bibliothèque Nationale, l'exécution de grandes peintures pour la salle principale, la galerie et la chapelle de son château de Vaudreuil. A côté de sujets religieux se placent des scènes profanes, une *Histoire* de César accompagnée d'une frise inférieure de « bestes et d'images » ; la galerie précédant la grande salle est décorée d'une chasse. Le duc de Normandie donne à Jean Coste, le peintre chargé d'achever ces divers travaux, 600 moutons d'or, soit 15,656 francs[1]. Rien ne

1. *Archives de l'art français*, t. II, p. 340, et t. III, p. 65.

nous permet plus d'apprécier le caractère de ces peintures, et, pour en concevoir quelque idée, c'est encore à Sauval que l'on doit recourir. Voici la description qu'il donne d'une galerie de l'hôtel Saint-Pol, Charles étant devenu roi : « Elle avoit vingt-quatre toises de longueur. Depuis le lambris jusqu'à la voûte, et sur une longue terrasse qui régnoit tout autour, étoit représentée, sur un fond vert, une grande forêt pleine d'arbres et d'arbrisseaux, de pommiers, poiriers, cerisiers, pruniers et autres semblables, chargés de fruits et entremêlés de lis, de flambes, de roses et de toutes sortes de fleurs ; des enfants, répandus en plusieurs endroits du bois, y cueilloient des fleurs et mangeoient des fruits ; d'autres arbres poussoient leurs branches jusque dans la voûte, peinte de blanc et d'azur pour figurer le ciel et le jour, et enfin le tout étoit de beau vert gai fait d'orphin et de florée fine. Outre cela, il fit peindre encore une petite allée par où passoit la reine pour venir à son oratoire, à l'église Saint-Paul. Là, de côté et d'autre, quantité d'anges tendoient une courtine aux livrées du roi ; de la voûte, ou pour mieux dire d'un ciel d'azur qu'on y avoit figuré, descendoit une légion d'anges jouant des instruments et chantant des antiennes de Notre-Dame. Le ciel, aussi bien que l'allée de la galerie, étoit d'azur d'Allemagne, qui valoit dix livres parisis la livre. » Autant que le permet un document écrit[1], il ressort de ce passage que la décoration intérieure des appartements

1. Les descriptions de Sauval sont le résultat de ses recherches dans les archives de la Cour des comptes et de la Sainte-Chapelle ; de son temps, au XVIIe siècle, il ne restait plus rien des bâtiments de l'hôtel Saint-Pol.

recherchait déjà quelque imitation de la nature; ces arbres, ces fleurs, ces enfants jouant sous la feuillée accusent une gaieté d'aspect, une certaine souplesse de composition, et n'ont plus rien à voir avec l'art immobile et un peu figé du vitrail qui, loin de la cour, au fond de provinces moins fournies de ressources, devait encore influencer les autres modes de peinture.

Chose rare parmi les princes de son temps, Charles V était lettré; Christine de Pisan vante sa parfaite connaissance du latin et des règles grammaticales. Sa *librairie* de la tour du Louvre, la première grande bibliothèque française, s'était enrichie, par ses soins, de traductions en langue vulgaire de la Bible et d'auteurs sacrés et profanes : saint Augustin, Aristote, Tite-Live, Valère-Maxime, Végèce, qu'il recherchait « moult bien escriptz et richement adornez ». Le bibliophile se doublait chez lui d'un véritable protecteur des arts, et il en donna une marque toute particulière en fondant l'académie de Saint-Luc, qui eut des jours glorieux et près de quatre siècles d'existence. A dater de ce moment, les noms de peintres paraissent plus souvent sur les comptes et dans les archives, soit pour les travaux qui ont dû être d'une certaine importance, dans les maisons royales, à la chapelle des Célestins, à la librairie neuve du duc d'Orléans, à son hôtel de la rue de la Poterne, soit à l'occasion de quelque cérémonie et à titre de faiseurs d'armoiries, d'emblèmes et autres menues besognes. Tout cela est détruit. Comment apprécier le style et les progrès de la peinture aux XIV[e] et XV[e] siècles ? Il ne nous reste guère que les manuscrits, source de renseignements aussi pure qu'abondante, tellement abon-

dante même qu'il est facile de s'y perdre ; approchons-en avec prudence et sans autre prétention que d'y puiser quelques notions sommaires applicables à toute l'école, décorateurs ou miniaturistes. D'ailleurs, nous le disions il n'y a qu'un instant, le peintre remplit tant d'offices au moyen âge, à la fois imagier, doreur, mouleur de faces princières et ajusteur de mannequins de parade, enlumineur de panonceaux et de bannières; entre l'art et le métier il existe de si fréquentes promiscuités, — moins dommageables peut-être qu'on ne semble le croire de nos jours, — qu'il est réellement assez peu compromettant de juger des choses perdues par les choses visibles, du retable ou de la paroi par les vignettes du livre d'heures ou du roman de chevalerie.

VII

Souvent le premier feuillet des manuscrits et quelques chartes antérieures à la Renaissance offrent une miniature dont le sujet se rapproche beaucoup des conditions d'aspect, de calme et de pondération le plus ordinairement requises par la grande peinture ; c'est celui de l'*hommage*. Il a deux significations distinctes : la respectueuse présentation d'un livre par l'auteur à quelque grand seigneur son patron, sorte de dédicace figurée; ou la reconnaissance des devoirs d'un vassal envers son suzerain, l'*aveu* féodal. Dans les deux cas, l'ordonnance est la même; elle souffre peu de variantes et rappelle le bas-relief : le personnage principal est

assis ; l'individu qui rend l'hommage se tient à genoux devant lui, présentant le volume ou les mains sous les siennes; debout, au second plan, quelques officiers de la noble maison regardent la scène, complétée, à mesure que se perfectionne l'art de l'enlumineur, d'accessoires et de détails d'intérieur ; une bande de drap d'or ou d'autre riche étoffe est tendue derrière le siège seigneurial que surmonte parfois un dais timbré d'armoiries ; la perspective de la salle de réception remplace les anciens fonds quadrillés. Cette donnée très simple est susceptible de développements intéressants, et elle a dû certainement être reproduite plus d'une fois par nos décorateurs du moyen âge, puisqu'elle a trait à l'un des actes les plus coutumiers et les plus significatifs du système féodal.

D'ailleurs les lignes du groupe central sont belles ; l'attitude des deux figures dont il est formé entraîne d'heureux contrastes et ces inégalités de hauteur toujours favorables au balancement d'une composition ; en outre, elle motive de beaux jets de draperies. Plusieurs têtes sont nécessairement de profil ; deux au moins sont des portraits : le protecteur et le protégé ; et l'on saisit de suite le double intérêt qui s'attachait pour ce dernier à une ressemblance aussi fidèle que possible ; un peu de gloriole personnelle se cachant sous les apparences de l'humilité et de la soumission, l'on ne répugnait point, la chose est probable, à laisser de soi quelque image à l'oublieuse postérité. De tout temps, les sculpteurs semblent avoir précédé les peintres dans la reproduction d'un visage humain ; durant la période ogivale, il n'y a pas à en douter. Soit que l'imitation du relief par le relief même ait donné de meilleurs et de

plus prompts résultats que sa difficile traduction, au moyen de la peinture, sur une surface plane; soit que le caractère spécial des effigies sculptées et leur destination solennelle, en assignant à ces monuments un rang très élevé dans la hiérarchie des travaux d'art, leur ait valu une exécution plus châtiée, ce n'est guère que sur les tombeaux qu'on peut rencontrer les premiers portraits véritables. Dans la série des rois inhumés à Saint-Denis, et dont nous possédons encore les statues, ils commencent avec Philippe le Hardi, à la fin du XIIIe siècle. Depuis la célèbre représentation de Suger, les figures, peintes sur verre, de princes, de prélats ou de donateurs sont loin d'offrir des garanties équivalentes d'exactitude; les têtes en sont traitées d'un mode trop sommaire et sans préoccupation de la nature; aussi ces images sont-elles plutôt typiques par le costume, les détails de blason, quelquefois même par les inscriptions qui les expliquent, qu'elles ne sont intéressantes sous le rapport du dessin et de l'observation de la physionomie. Du reste, l'altitude où elles se trouvent d'ordinaire placées et l'espace restreint qu'elles occupent dans le vaste champ des verrières ne demandaient peut-être pas davantage.

Aux XVe et XVIe siècles, quand le vitrail, transformé en tableau aux recherches pittoresques, est mis à portée de l'œil dans quelque chapelle de bas côté, il fournit seulement alors des documents plus authentiques et acquiert parfois une réelle valeur iconographique. Pour nous résumer, le manuscrit et, accidentellement, la peinture en détrempe ou à l'huile se rangeraient, dans la pratique progressive du portrait en France, entre les

monuments sculptés et les dernières productions des maîtres verriers.

De toutes les parties de l'art de peindre, la composition est celle qui se développe le plus lentement dans les écoles primitives. Jusqu'à un certain point, le dessin et la couleur s'enseignent; de fort bonne heure on est dessinateur à Florence, comme on est de tout temps coloriste à Venise, et le fait s'explique mieux par une série d'efforts successivement réalisés dans une même voie que par des influences de climat d'où l'on a voulu déduire la persistance de certaines aptitudes. Il n'en est pas tout à fait ainsi de la composition; les lois en sont difficiles à formuler, et il semble qu'elle ne puisse donner de résultats fertiles qu'au moment de la pleine maturité d'une école. En tout cas, ses progrès soudains tiennent plus du sentiment que de la science acquise et sont dus presque toujours à quelques initiateurs de génie qui s'appellent Raphaël, Albert Dürer, Rubens, Poussin ou Rembrandt. Quant à ce qui regarde la peinture française du moyen âge, pour y découvrir un compositeur, force est de descendre à ses derniers temps, au milieu du xv[e] siècle, et d'arriver à Jean Fouquet. Le moment n'est pas encore venu de parler de cet artiste, chronologiquement le premier de nos grands peintres; mais si, avant lui, et sans tenir compte des proportions réduites des œuvres qui nous sont parvenues, on constate l'insignifiance des scènes légendaires ou historiques qu'elles prétendent reproduire et le peu d'imprévu de leur disposition, il est juste de reconnaître que le dessin et le coloris sont plus exacts qu'au xiii[e] siècle, les attitudes quelquefois très vraies, etles détails de vêtements, d'armures

et d'ameublement traités avec un soin tellement scrupuleux qu'il transforme leurs naïfs anachronismes en une foule de documents du plus précieux secours pour l'étude des mœurs et du costume national. Cette faculté de patiente observation s'est heureusement étendue jusqu'à la nature même, et, dans la flore de nos contrées, si bonne conseillère de nos sculpteurs d'ornement, les peintres miniaturistes des XIVe et XVe siècles ont aussi, à leur tour, puisé les motifs de leurs riches et gracieuses bordures. Là ne se bornent pas leurs conquêtes. L'usage de placer un calendrier en tête des livres de prières et d'y représenter les travaux ou les plaisirs de chaque mois nous a valu plus d'un tableau fidèle de l'ancienne France. Prenons-en deux exemples dans les grandes Heures de Jean, duc de Berri, non moins amateur de beaux livres que son frère le roi Charles V. La page consacrée au mois de juin nous montre avec une rare exactitude tous les monuments compris dans l'enceinte du Palais de la Cité, depuis la Sainte-Chapelle et le double comble de la grand'salle, détruite par l'incendie de 1618, jusqu'au beffroi et aux trois tours qui existent encore sur le quai de l'Horloge. Au premier plan, peut-être dans une de ces petites îles qui, réunies, ont formé le terre-plein du Pont-Neuf et une partie de la place Dauphine, des faucheurs coupent les foins que deux paysannes, nu-pieds et la jupe relevée, mettent en meules avec des fourches et des râteaux parfaitement semblables à ceux dont on se sert dans nos campagnes. — Octobre est encore plus curieux. Nous assistons aux semailles d'automne : au fond, le Louvre de Charles V, avec sa grosse tour centrale, de laquelle relevaient tous

les donjons de la France féodale, le mur crénelé qui longeait la Seine aux rives bordées de saules ; le tout dessiné d'après nature et avec la précision de l'objectif. Au-devant du tableau, de l'autre côté du fleuve, là où s'élèvent maintenant les bâtiments de l'Institut, un paysan monté sur un lourd cheval promène la herse sur des sillons que vient d'ensemencer son compagnon et qu'une bande de pies est déjà en train de butiner ; la rustique monture porte ce collier en forme de cœur encore usité pour nos chevaux de trait. Autre détail local : vers le second plan, sur un champ façonné et tout ensemencé, se dresse un épouvantail, simulacre d'archer, fabriqué de vieux habits attachés à un pieu, tandis que des cordeaux munis de bouts de chiffons flottant au vent achèvent de défendre la future récolte contre les rapines des oiseaux. Rien de plus naïf et de plus français que ce petit tableau ; il est de tous les temps. Savoir observer le ciel, la terre, les eaux, s'arrêter aux travaux des champs, en reproduire les scènes familières, les divers épisodes de chaque saison, tout en n'accordant aux figures qu'une importance secondaire, enfin voir juste avant toute notion de perspective et sur la limite du XIVe et du XVe siècle, c'est déjà quelque chose, c'est presque inaugurer sans le savoir un genre nouveau, le paysage. Le fait est à noter et suggère quelques réflexions (fig. 50).

En parcourant l'Italie, nous nous sommes bien souvent demandé pourquoi ce pays de lumière, qui montre à chaque pas tant d'aspects variés et pittoresques, avait produit un si petit nombre de paysagistes. Est-ce donc qu'absorbés par leurs travaux décoratifs ou retenus à l'atelier par la multitude de tableaux et de portraits

qui remplissent les musées d'Europe, ses peintres restèrent insensibles, faute de loisirs, aux beautés agrestes qui les entouraient? Mais non; tout limité que soit le paysage dans leurs œuvres, certaines attestent ce qu'ils auraient pu faire en s'y adonnant d'une manière plus spéciale. D'ailleurs, la majorité des villes qu'ils habitaient étaient favorisées par leur faible étendue, et, généralement mieux situées que les grandes agglomérations septentrionales, elles trouvaient la campagne à leurs portes quand elles n'en contemplaient pas le spectacle du milieu de leurs places publiques. Beaucoup jouissent de ce privilège, et, cependant, la seule Venise a rencontré son peintre indigène dans le limpide Canaletto, car, pour Salvatore Rosa, nous ignorons à quel coin de l'Italie il a pris ses arbres noueux et ses arides et sombres rochers; ce n'est certes pas autour de Naples et dans la riante Campanie; on parle des Abruzzes, mais nous croirions plus volontiers, comme source de son inspiration, à une contrée tout aussi imaginaire que ses brigands de fantaisie. Il est, en vérité, assez bizarre que l'un des plus beaux pays du monde n'ait guère trouvé d'interprètes que chez les étrangers, gens du Nord, Français, Flamands, Hollandais, et que le berceau de l'art paysagiste soit précisément placé sous des climats brumeux, dans les régions comprises entre la Loire et le Zuyderzée, le Rhin et les Iles Britanniques. A la fin du xive siècle, une bonne partie de ces provinces constituaient l'apanage des ducs de Bourgogne; Philippe le Hardi l'avait considérablement agrandi; du chef de sa femme Marguerite de Flandre, il possédait la Picardie, la Flandre, les comtés de Rethel et de Nevers, et l'union

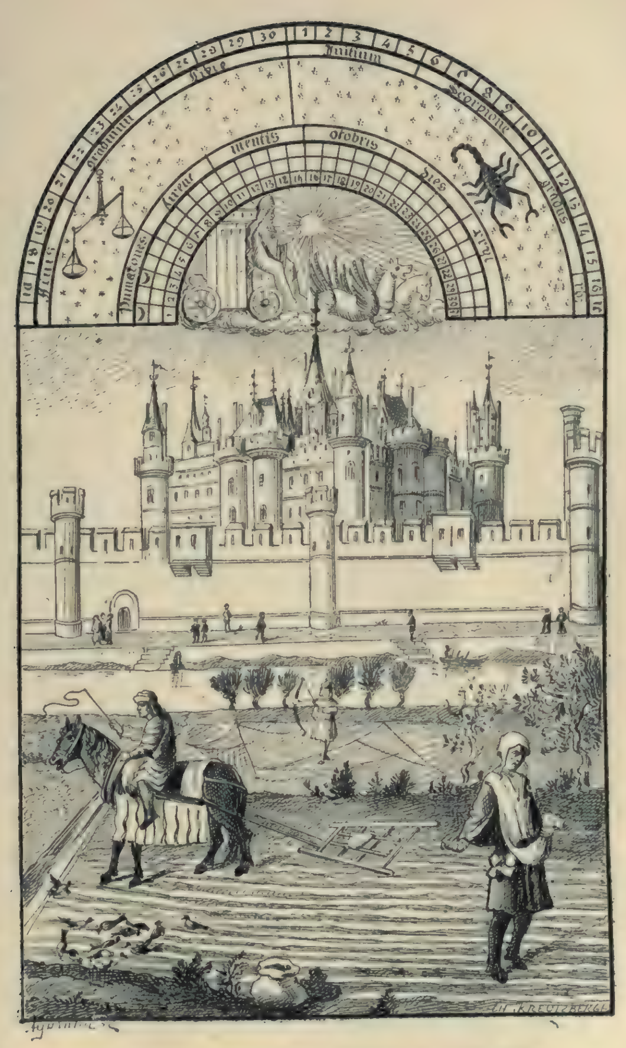


Fig. 50. — Les semailles, miniature du XIVe siècle.

de deux de ses enfants avec la maison de Bavière lui avait assuré la prépondérance dans le Hainaut et tous les Pays-Bas. C'était le plus puissant prince de la chrétienté; sa cour affichait un luxe royal, et les artistes étaient assurés d'y recevoir les plus solides encouragements; il était tout naturel que les habiles miniaturistes de Flandre et de Hollande, précurseurs des Van Eyck et ses sujets, tinssent le premier rang dans ses États bourguignons. Les qualités constitutives de leur race, l'esprit d'observation, la fine bonhomie, le sentiment de la lumière et de la vie, la patience consciencieuse que ne rebute aucune difficulté de détail, les rendaient particulièrement propres à l'illustration des manuscrits. La France, elle aussi, les tenait en grande estime : des notes consignées çà et là sur quelques volumes, des inventaires de bibliophiles princiers comme le duc de Berri, mentionnent, à côté de noms français, plus d'un peintre dont la nationalité n'est pas douteuse : Jean de Bruges, Jacquemart de Hesdin, Pol de Limbourg. Il n'y a pas à nier la jonction momentanée des deux écoles, pas plus que certaines tendances vers le naturalisme qui se manifestent dès lors dans l'art français, naturalisme tempéré, ainsi que ne tardent pas à l'être chez un peuple actif et intelligent toutes les importations étrangères, mais qui n'en dura pas moins, en peinture et en sculpture, pendant tout le xv[e] siècle, et même assez avant dans le xvi[e]. A notre avis, le soin que commencèrent à apporter aux fonds de paysage et à la reproduction des monuments les enlumineurs français en est un des résultats les plus concluants.

VIII

Durant la première moitié du XIVe siècle, la statuaire s'écarte peu des voies suivies par le XIIIe; entre les bas-reliefs du chœur de Notre-Dame de Paris et les productions antérieures d'une cinquantaine d'années il n'y a que des nuances dues au tempérament des artistes. Chez les uns, les traditions de la bonne époque se continuent sans grande altération; Jean Ravy et Le Bouteillier sont du nombre. Chez d'autres, la décadence est en germe, ils en portent comme les marques anticipées : telles figures d'apôtres de la Sainte-Chapelle affectent déjà un certain maniérisme; les étoffes sont d'une abondance excessive, les plis secs et cassés; le contraste avec les statues mutilées de Cluny, d'un goût si sobre et si pur, et qui sont de même provenance, fait qu'on hésite à les croire du même temps et de la même école. Comme cette série des douze apôtres était une addition au plan de Pierre de Montereau, peut-être faut-il admettre l'emploi simultané de sculpteurs de la période de saint Louis et d'autres, plus jeunes, imbus des tendances nouvelles. En général, le classement chronologique des œuvres d'art est trop affirmatif et ne tient pas assez compte de la longévité possible de leurs auteurs. La sculpture religieuse, sans rien perdre de l'habileté acquise par tant de travaux, devint presque banale aux approches du XVe siècle; l'inspiration,

la grandeur de l'époque précédente lui firent défaut. C'est un art de draperies apprêtées, plus préoccupé des côtés matériels de la plastique que de la recherche des belles formes : les têtes de Vierges sont plates et sans expression, les enfants bien rarement étudiés d'après nature. Nous devons croire que les imagiers la consultaient davantage pour les représentations honorifiques, devenues fréquentes, de princes, de hauts dignitaires, de prélats ou de pieux bienfaiteurs, élevées même de leur vivant. Quelques-unes sont arrivées jusqu'à nous; elles sont d'un vif intérêt, comme le seront toujours la physionomie humaine et le costume du temps jadis; contentons-nous de citer les statues de Charles V, du dauphin, de Louis d'Orléans son frère, du cardinal de la Grange et du chambellan Bureau de la Rivière, qui décorent l'un des contreforts de la tour septentrionale de la cathédrale d'Amiens. Les deux dernières surtout sont particulièrement remarquables.

On avait bâti depuis deux cents ans une si grande quantité d'églises et d'établissements monastiques qu'il ne restait guère au XIVe siècle qu'à terminer celles de ces entreprises laissées inachevées. Les résidences du pouvoir royal devenu prépondérant : le Louvre, Vincennes, Saint-Pol, l'hôtel des « grands esbattements », les châteaux de la féodalité non plus seulement forteresses, mais lieux de fête et de réunion, le développement de la vie civile et des arts industriels, malgré les troubles politiques de la fin du siècle, allaient occuper ces sculpteurs de nos cathédrales, dont les ateliers et les corporations ne s'étaient pas subitement dispersés quand se refroidit le zèle des constructions religieuses. Le

nombre des artistes était considérable et probablement très supérieur à ce qu'il est de nos jours. Peu habitué d'ordinaire à raisonner ses impressions, le public admire en gros et d'un coup d'œil les conceptions gigantesques de nos pères, sans entrer dans le détail des efforts et du travail qu'elles ont coûté. « On peut juger de l'importance de la sculpture dans la décoration d'une église gothique, écrit Dussieux[1], par les chiffres suivants : la cathédrale de Chartres contient 6,000 statues; celle de Reims 3,000; celle de Paris, 1,200. » Faisons la part de l'exagération; réduisons Chartres aux 4,272 figures humaines ou animales que lui donne M. l'abbé Bulteau dans sa description de la cathédrale; sur Reims et sur Paris rabattons le tiers, la moitié si l'on veut, mais joignons-y Amiens, Beauvais, Bourges, Sens, Auxerre, Laon, Soissons et tant d'autres, puis demandons-nous par quel aveuglement, des historiens de l'art, réputés sérieux, ont pu mettre en doute l'existence d'une école française de sculpture pendant les deux premiers siècles de l'ère ogivale!

Si les imagiers ne trouvaient plus autant qu'autrefois l'emploi de leurs talents sur les murs des temples, un autre genre de monuments vint s'offrir à leur activité; nous voulons parler des tombeaux. Le XIV[e] siècle eut la passion des belles sépultures, du moins celles-ci s'étendirent dans des proportions inaccoutumées. A consulter la nomenclature de ces ouvrages presque tous détruits, il est certain qu'on ne se contentait plus de la simple dalle tumulaire chrétiennement posée au ras du sol et

1. *Les Artistes français à l'étranger*, introduction, p. XVII.

foulée par les pieds des fidèles. Depuis les seigneurs jusqu'aux bourgeois aisés, chacun voulait avoir en lieu apparent sa *tombe haute,* c'est-à-dire un sarcophage surmonté de son effigie et quelquefois entouré de figurines dans des niches, représentant soit des apôtres ou des saints, soit des parents du mort, ou encore des pleureurs en habit de deuil. Valets de chambre du roi, vulgaires écuyers de cuisine, obscurs marchands avaient leur tombe de marbre ou de bronze, ornée de leur statue et de celle de leur femme. Cent ans plus tôt, un prince du sang n'aurait pas souhaité monument funèbre plus somptueux que ceux de deux fous de Charles le Sage, érigés à Saint-Germain-l'Auxerrois et dans l'église Saint-Maurice de Senlis; qu'on en juge par le dernier, dont Sauval avait vu le devis dans les archives de la Chambre des comptes. La statue de Thévenin, le fou du roi, de grandeur naturelle, en marbre et albâtre, reposait sur un dé de pierre de liais, long de huit pieds et demi sur quatre et demi de large. « Quantité de figures de pierre, rehaussées de peintures, distribuées par étages dans des niches, bordoient ce tombeau et l'environnoient de toutes parts; un grand arche de pierre revêtu de crestelets et couronné d'un tabernacle chargé d'ornements de sculpture et de sept figures peintes le terminoient. » Le tout avait été élevé en 1375, sur l'ordre de Charles V, par le sculpteur Hennequin de la Croix.

Des tombeaux des ducs de Bourgogne, heureusement reconstitués au musée de Dijon, l'un surtout, celui de Philippe le Hardi, appelle ici notre attention. Ce prince avait voulu présider à sa propre sépulture; à cet effet, il passa contrat avec Claux de Vousonne, son

valet de chambre et maître imagier. En 1394, les marbres furent achetés à Paris. Jean sans Peur ratifia le traité le 11 juillet 1404, l'année même de la mort de son père, et l'on assigne assez souvent cette date à l'érection du tombeau, quoiqu'il faille plutôt l'entendre comme celle de son entier achèvement; il se rattache donc à l'art du XIVe siècle. Trois sculpteurs ont concouru à sa décoration : Claux de Vousonne et Claux Sluter, son oncle, d'origine hollandaise; Jacques de Baerze, artiste flamand, celui-ci plus particulièrement habile dans l'ornementation architecturale et les travaux délicats tels que les deux retables de bois doré connus sous le nom de chapelles portatives des ducs de Bourgogne[1]. Le lieu de naissance des auteurs du monument de Philippe a fait dire que ce n'était pas là une œuvre nationale. Il y aurait peut-être à examiner si, employés par le *hardi* combattant de Poitiers, fils du roi Jean, ces étrangers n'ont pas dans une certaine mesure modifié leur manière, et, ayant à soumettre sans doute au duc leur plan d'ensemble, la place et la signification de chaque détail, s'ils n'ont pas mis leurs conceptions en harmonie avec l'édifice indiqué pour les recevoir, la Chartreuse de Champmol-lez-Dijon, bâtie en 1383, probablement par un architecte bourguignon. Bornons-nous, pour le moment, à la description de ce remarquable travail. La statue du prince est couchée sur une table de marbre noir, le chef sur un coussin, les pieds sur le dos d'un

1. Le même musée possède ces retables; terminés en 1391, ils furent transportés de Dendermonde dans le monastère de la Chartreuse fondé par Philippe le Hardi et qui devait être la nécropole de la maison de Bourgogne.

lion, ainsi qu'il était d'usage pour les chevaliers; deux anges placés un peu en arrière de la tête du duc soutiennent son heaume à cimier fleurdelisé; le massif du tombeau est plaqué de marbre noir; sur ses quatre faces se détache en relief une suite d'arcades ogivales de marbre blanc, avec galerie découpée à jour, qui abritent quarante statuettes de même matière formant un cortège composé d'officiers du prince en tenue de deuil, d'ecclésiastiques de sa chapelle et de différents ordres religieux; le socle et la base sont de marbre noir. — Qui ne voit que cet ensemble, s'il eût été dressé à Saint-Denis, n'aurait offert aucune disparate avec les tombes royales, surtout avant les mutilations qu'elles ont subies? Ce point acquis, loin de vouloir absorber au bénéfice de l'art français les mérites d'une école voisine, nous reconnaissons sincèrement que nulle œuvre contemporaine ne subsiste qui puisse lui être opposée pour la largeur du style et la beauté de l'exécution.

IX

Toutes les époques reconnues comme les grandes étapes de la marche des arts ont cela de particulier que, depuis l'œuvre la plus simple jusqu'à l'édifice le plus compliqué, elles reproduisent les mêmes caractères, et, dans les limites de la matière employée, à peu de chose près les mêmes formes; chaque style possède son harmonie spéciale qu'il impose durant son règne à l'ensemble des productions. Ce serait donc présenter un

tableau incomplet de la période ogivale que d'omettre deux industries qui devaient répondre également aux idées religieuses, aux exigences de la mode et aux besoins de la vie privée : l'orfèvrerie et l'ameublement.

Au commencement du XIIIe siècle, les orfèvres s'étaient uniquement inspirés des ordonnances architectoniques, surtout pour les objets du culte; la décoration des ciboires se composait d'arcatures, de médaillons et d'ornements communs à la flore murale. Quant aux châsses, si répandues à cette époque, elles affectaient la disposition de tombeaux, plus souvent de petites églises à deux pignons, flanquées de tourelles ou de clochetons, surmontées d'une crête à jour aux fleurons ciselés et à boules de cristal; leurs faces latérales offraient sous des arcades en applique des statuettes d'apôtres ou de saints. Quelquefois des bas-reliefs, reproduisant des scènes du Nouveau Testament ou les actes du bienheureux dont elles contenaient les reliques, étaient placés sur les deux versants de leur toit et le dessous des pignons; une grande profusion de pierres fines et de cabochons s'étalait sur toutes ces parties comme un dernier vestige des traditions orientales. L'émail était aussi d'un emploi fréquent. Cette dernière fabrication, propre d'abord aux orfèvres de tous les pays, ne tarda guère à se centraliser, en tant que décor presque unique des châsses, reliquaires, custodes, crosses, plaques d'autel, couvertures d'évangéliaires, etc. Grâce à l'abandon des métaux précieux et à l'usage exclusif du cuivre doré et émaillé, les ateliers limousins purent exécuter, à moindres frais, des pièces très riches d'apparence et d'un grand effet, par conséquent fort recherchées du

clergé, et ils finirent par constituer ainsi en leur faveur un tel monopole que, dans les descriptions et inventaires du moyen âge, les produits en sont toujours désignés, même à l'étranger, sous la dénomination générale et comprise de tous « d'ouvrage de Limoges, *de opere Lemovicensi;* châsse, crucifix, chandeliers de Limoges ». Jusque-là, l'intervention de la sculpture restait secondaire à cause de la faible saillie des reliefs et de la petitesse des figurines. Dans le nord de la France, Paris en première ligne, les statuaires se font orfèvres, et réciproquement, dès le règne de Philippe-Auguste. On cite des figures de ronde bosse, des mausolées entiers où l'or et l'argent entraient pour des proportions considérables quand ils n'en composaient pas la totalité : la tombe de Thibaut III, comte de Champagne, à Troyes; celles de Philippe-Auguste, de Louis VIII, de Louis IX, à Saint-Denis; de véritables monuments comme la grande châsse de saint Marcel, dressée derrière le maître-autel de Notre-Dame de Paris sur quatre hautes colonnes de cuivre doré et dans laquelle on ne comptait pas moins de vingt-trois statuettes d'or. Déploiement de luxe regrettable, car il devait fatalement entraîner la perte de nombreux trésors d'art, surtout dans un pays tant de fois ravagé par les invasions, les querelles religieuses, les discordes civiles, et si prompt d'ailleurs en tout temps à se ruiner de ses propres mains! — L'extension donnée aux travaux des orfèvres leur valut sans doute d'être au nombre des corporations organisées par saint Louis : entre autres privilèges, quiconque avait la capacité voulue pouvait en faire partie et librement exercer son art à Paris, à la seule condition de

n'employer que l'or et l'argent du titre le plus pur. Philippe III ne semble pas avoir été moins bien disposé pour la nouvelle confrérie de Saint-Éloi, comme elle s'appelait, si l'on en juge par l'anoblissement — le premier que mentionne notre histoire — de Raoul, l'orfèvre favori de son père, et cela tout au début du règne, en 1270. C'est un peu plus tard, au temps de Philippe le Bel, qu'il faudrait placer l'époque la plus florissante de l'orfèvrerie religieuse. De ce prince datent pourtant quelques restrictions rigoureuses apportées à l'usage des métaux précieux; elles ne visaient guère que le luxe des particuliers et non la splendeur du culte, qu'elles n'auraient pu atteindre au moment même où l'Église élevait Louis IX au rang des saints. La canonisation d'un roi de France était plutôt de nature à surexciter la piété de son petit-fils et à inspirer les artistes nationaux; aussi l'abbaye royale de Saint-Denis et la Sainte-Chapelle en ressentirent les effets et s'enrichirent de pièces hors ligne dont malheureusement la plus réelle et inestimable valeur s'est anéantie sans profit, au siècle dernier, dans les creusets de la Monnaie. Au moyen de documents d'une parfaite sincérité et de trop rares objets échappés au désastre, essayons du moins de montrer le caractère de l'orfèvrerie à la fin du XIII[e] siècle et pendant les deux siècles suivants.

Les reliquaires offrent alors une assez grande diversité. Si parfois les corps saints sont renfermés dans des châsses semblables encore à de petits monuments, les os isolés ou à l'état de fragments motivent des cylindres de cristal de roche sertis de métal, tantôt portés par une

ou plusieurs figurines, tantôt dressés simplement sur un piédouche. Ailleurs le reliquaire prend la forme du membre dont il contient les débris : un bras, une main, etc. S'agit-il de la tête ou du crâne, l'ouvrier exécute un buste à l'effigie du saint. Très souvent, la base de ces différentes pièces est moulurée et repose sur de petits lions.

L'émail, les nielles, les filigranes concourent à la décoration de ces orfèvreries battues, repoussées au marteau et ciselées avec délicatesse; des pierres fines, voire même des camées et des intailles antiques, y sont semés, mais avec plus de discrétion qu'autrefois. On comprend quel parti un artiste habile pouvait tirer de si riches matières. Le chef-d'œuvre du genre devait être, sans contredit, le splendide reliquaire qui contenait la tête de saint Louis. Un inventaire du trésor de la Sainte-Chapelle, très soigneusement dressé en 1573, permet d'en reconstituer l'ensemble [1]. Il se composait d'un soubassement d'argent doré porté sur six pieds émaillés aux armes de France et de Navarre; quatre grands anges, également de vermeil, soutenaient le socle dont la partie inférieure reposait sur quatre lionceaux; ce socle était orné de piliers, d'arcatures et de quadrilobes émaillés contenant les figures des prédécesseurs de saint Louis; il présentait en outre deux inscriptions : l'une relatant la date de l'œuvre, mai 1306, et le nom de l'auteur, Guillaume, orfèvre de Philippe le Bel; — l'autre donnant la liste des rois de France depuis Clo-

1. M. Douet d'Arcq l'a publié dans la *Revue archéologique*, t. V.

vis. Enfin le morceau principal, le reliquaire, était un buste à la ressemblance du roi, de grandeur naturelle, tout en or, la couronne et le col du vêtement couverts de pierres précieuses. — Bien que fort détaillés, les renseignements fournis par l'inventaire ne nous éclaireraient qu'à demi sur la valeur artistique de ce monument d'orfèvrerie : on se contenterait d'en approuver la belle ordonnance. Par fortune, Du Cange a donné une gravure au burin du buste de la Sainte-Chapelle dans son édition du *Sire de Joinville* parue en 1668 : cette planche, traitée avec soin, de grande dimension, puisque la tête mesure dix centimètres, est de plus empreinte d'une sincérité assez rare à cette époque dans la reproduction des œuvres anciennes. L'éminent philologue, si pénétré de l'esprit du moyen âge, y avait peut-être tenu la main. On y trouve la preuve que l'orfèvre Guillaume était un homme de talent et de conscience ; la structure du visage, les attaches du cou, la coiffure telle qu'on la portait au XIIIe siècle, tout indique l'exacte recherche d'un type vrai et le respect de la nature. Ce n'est pas là une tête de fantaisie, mais un portrait pour lequel l'artiste avait dû consulter des ouvrages antérieurs, la mémoire de quelques contemporains, peut-être même ses souvenirs personnels.

Un autre objet d'art beaucoup moins important, mais encore bien précieux, permet de juger par approximation du mérite des travaux exécutés sous Philippe le Bel : trente-trois années seulement séparent le reliquaire de la Sainte-Chapelle de celui en vermeil offert par la reine Jeanne d'Évreux, veuve de Charles IV, à la basilique de Saint-Denis ; ce dernier nous est

parvenu presque intact, et il est peu de visiteurs du Louvre dont il n'ait attiré les regards dans les vitrines de la galerie d'Apollon. Reliquaire; est-ce ainsi qu'on doit l'appeler? Oui, sans doute, si l'on n'a égard qu'à sa destination, mais la relique n'est qu'un prétexte; en réalité, c'est une statuette, nous allions dire une statue, tant elle est identique par le caractère et la largeur du style aux grandes vierges, de pierre ou de marbre, de la même époque. — Décidément, l'orfèvre échappait aux conceptions architectoniques qu'il reléguait à la base et comme support de ses figures. Avant tout, il voulait se montrer sculpteur (fig. 51). Marie, debout, serre sur sa poitrine l'Enfant Jésus qui, par un geste d'un joli sentiment, porte la main à la bouche de sa mère; la Vierge a ce mouvement prononcé des hanches propre à toutes les images du même genre au XIVe siècle, et que vient accuser davantage le bras droit rejeté en arrière; la main laissée libre tient une fleur de lis, charmant joyau émaillé, jadis contenant des cheveux de la Madone sous des plaques de cristal de roche; si l'enfant est faible de dessin, cette figure est belle : la tête a de la noblesse; les draperies sont disposées avec art par masses profondes aux saillies vivement accentuées. Le piédestal est orné de figurines et de petites compositions traitées comme des nielles, à fond d'émail bleu translucide; une inscription, formée de lettres gothiques aussi émaillées d'azur, se voit sur son tailloir et nous apprend les nom et titres de la donatrice, les jour et an de la consécration : 28 avril 1339. — Le musée de Cluny s'est rendu acquéreur, à la vente Soltikoff, d'un autre groupe d'argent doré représentant

le même sujet : une mère et son enfant; sujet toujours aimable, toujours nouveau, qui a défrayé pendant bien des siècles les artistes chrétiens, et retrouve, de temps à autre, sa suavité originelle sous la main de quelques privilégiés de l'art. Quoique cet ouvrage remarquable soit porté au catalogue comme des premières années du xve siècle, nous partagerions volontiers l'avis de M. Jules Labarte, qui l'attribue, dans son excellente *Histoire des arts industriels*, aux sculpteurs-orfèvres si en faveur auprès de Charles V et des autres princes de la maison de Valois. Rien ne peut mieux indiquer la nouvelle orientation de l'art français que la comparaison



Fig. 51. — Reliquaire de Jeanne d'Évreux. (Musée du Louvre.)

entre les deux pièces du Louvre et de Cluny : l'une, fière et quelque peu hiératique, avec sa pose et ses lignes encore conventionnelles ; l'autre, souple, aisée, moins monumentale, moins élevée peut-être, mais plus voisine de la grâce et, certainement, de la nature. L'artiste qui l'a conçue était indigène, la chose n'est pas douteuse ; de la corporation parisienne, probablement; mais on ne saurait affirmer qu'il n'ait eu aucune connaissance des travaux de l'école de Bourgogne. — La Vierge, portant au front une couronne enrichie de gemmes, est assise sur un trône aux profils très purs dont le dossier et les côtés, obliquement ouverts, sont surmontés de pinacles et de clochetons fleuronnés ; de la main gauche elle tient une fleur de lis et, de la droite, soutient l'Enfant Jésus debout et donnant la bénédiction (fig. 52). Nous avons signalé plus haut la défectueuse interprétation des formes enfantines dans les œuvres du XIVe siècle ; celle-ci fait exception, et, autant que l'ont permis le procédé du repoussé, et la petitesse de la figure qui atteint à peine dix centimètres, il y a un véritable sentiment de dignité dans le geste et le mouvement de la draperie, une relation plus exacte du volume de la tête avec le torse[1] et les bras dont le modelé est juste. Le visage de la Vierge est charmant de douceur et de calme; les ajustements sont largement traités et dignes d'un maître. C'est un maître, en effet, qui a disposé ce

1. Cette partie du corps a été niaisement percée d'une ouverture circulaire pour recevoir la plus invraisemblable des reliques; d'après les caractères de l'inscription, ce serait à une époque assez récente. Bien entendu, nous n'en avons tenu aucun compte dans la gravure.

groupe et qui, dans sa modestie, à défaut de signature,

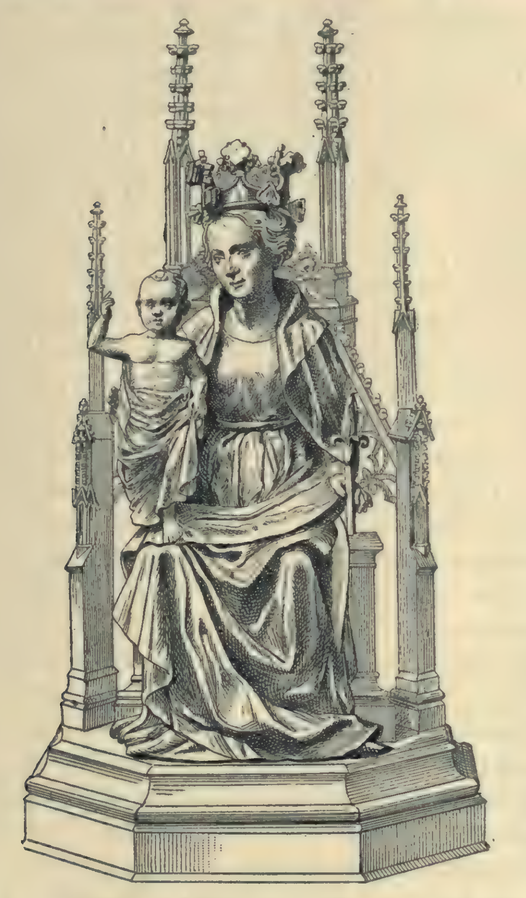


Fig. 52. — La Vierge et l'Enfant Jésus, orfèvrerie du xive siècle. (Musée de Cluny.)

l'a signé de celle commune aux vrais grands artistes : la simplicité.

Pour répondre à ce que réclamaient les pompes ecclésiastiques et la piété des fidèles, l'orfèvrerie avait donc deux moyens d'expression : la fabrication industrielle, celle de Limoges, produisant rapidement et à bas prix des œuvres d'un large effet décoratif dont le cuivre et l'émail étaient les principaux éléments ; et celle des ateliers de Paris, d'Auxerre, des Flandres, plus délicate et plus variée de formes, beaucoup plus coûteuse, puisqu'elle n'occupait que des mains artistes et n'usait de l'émail que comme adjuvant des métaux précieux. A cette dernière seulement s'adressait, pour ses besoins personnels, la société civile d'alors, une des plus raffinées qui fût jamais en des temps de désastres et de pénurie. L'absence, dans nos musées, de pièces d'orfèvrerie civile du moyen âge se trouve naturellement expliquée par la vie des hautes classes et ce luxe imprévoyant qui faisait qu'une duchesse de Bourgogne, renonçant à la succession immobilière de son mari Philippe le Hardi, dut mettre sur son cercueil, suivant Monstrelet, « sa ceinture, sa bourse et ses clefs, comme il est de coutume, et de ce demanda instrument à un notaire public qui étoit là présent ». Si tous les grands seigneurs ne mouraient pas insolvables, il ne s'ensuit pas moins que l'habitude de considérer, à l'occasion, cet amas de beaux objets comme une réserve métallique devait en amener, plus sûrement encore que les troubles religieux pour les trésors des églises, la complète destruction. Il faut donc recourir aux textes ; prenons, entre plusieurs, l'inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou, publié par M. de Laborde à la suite de sa savante notice des émaux et bijoux du musée du

Louvre. Écrit sous la dictée du prince, un fin connaisseur, annoté et signé de sa main, ce document est du plus haut intérêt par le soin méticuleux apporté à la description de tant de choses disparues, et, dans les sept cent et quelques numéros qui le composent, on n'a que l'embarras du choix pour y puiser des exemples caractéristiques du goût de l'époque en ce genre spécial ; deux ou trois y suffiront.

A côté de vases usuels à disposition simple, mais élégante, comme un verre à boire dont la coupe et le couvercle de cristal de roche cerclé d'argent doré posent sur un pied de même métal, au nœud émaillé, ce pied ciselé à « orbesvoies et à souages », c'est-à-dire orné d'arcades aveugles et de moulures, le tout surmonté d'un bouton feuillagé (n° 82 de l'inventaire), on trouve d'autres pièces qui par leur dimension pouvaient faire l'office de nos bouts de table ou parer quelque dressoir. C'est un support de gobelet formé d'un chêne, toujours d'argent doré, avec plateau circulaire crénelé ; un singe s'accroche au tronc par les membres inférieurs ; il porte un costume complet d'évêque ; de la main gauche il tient la crosse et de l'autre donne la bénédiction (n° 77). C'est encore une grande nef dorée et émaillée, soutenue par quatre lévriers et deux sirènes couronnées tenant des phylactères ; du fond de la nef formé d'un seul morceau de calcédoine s'élèvent deux châteaux forts sur les tours desquels est placée une figure de Samson terrassant le lion ; le tout, évalué au marc de Troyes, pesait environ seize kilogrammes (n° 283). Les représentations de fauves ou d'animaux domestiques sont fréquentes sur cette argenterie gothique ; lions, renards, cerfs, vola-

tiles, jusqu'à des bêtes hideuses comme la chauve-souris, interviennent dans le décor des hanaps ou forment la panse même d'une aiguière. D'après les calculs de M. de Laborde, cet état des joyaux et de la vaisselle du duc d'Anjou se placerait entre 1360 et 1368. Ainsi, vers la seconde moitié du xiv[e] siècle, les orfèvres s'abandonnaient pour ces sortes d'objets à une fantaisie tantôt ingénieuse, souvent bizarre et caustique, qui dénote plus d'habileté manuelle que de véritable convenance des formes. Cette dérogation aux lois du bon goût remonterait même plus haut, au commencement du siècle; mais, en y réfléchissant bien, il est peut-être excessif de reprocher à de féconds et braves artistes ces gaietés de composition. On n'est pas inpunément du pays du *Roman du Renard* et des *Cent nouvelles nouvelles.* Naïfs et purs quand ils traitaient les légendes sacrées, le rire gaulois s'épanouissait dans leurs œuvres secondaires, en quelque coin des *miséricordes* d'une abbaye ou sur la table des plantureux banquets de la noblesse française. Une objection plus sérieuse se tirerait de l'emploi immodéré de l'émail. Nous avons vu avec quelle intelligente sobriété on l'appliquait à l'orfèvrerie religieuse, relevant simplement d'un ton d'azur les inscriptions ou les nielles, mettant en valeur quelques détails des soubassements, apportant un complément indispensable aux signes du blason. Dans l'orfèvrerie civile, son rôle s'exagère et presque tous les reliefs finissent par être émaillés. A quoi bon alors tant de métal précieux, si c'est pour le dissimuler, le recouvrir en grande partie, et produire l'aspect d'un cartonnage enluminé?

X

Quand on visite les habitations du moyen âge — et nous ne parlons pas ici des châteaux où les nécessités de défense primaient toute autre considération, mais des hôtels princiers et des demeures de la riche bourgeoisie — on s'étonne à bon droit de l'incommodité de leur disposition; ces portes basses, ces issues obliques, ces enfilades de vastes chambres se commandant les unes les autres semblent exclusives du confort le plus élémentaire. De fait, les mœurs étaient rudes, et les corps endurcis par des exercices violents autant que par un état de guerre presque continuel. Les logis correspondaient au milieu social; même au sein de grandes villes, et le pays enfin délivré des factions et de la domination étrangère, les plus pacifiques conservèrent encore certain air de forteresse; — sur ce point, sans sortir de Paris, les tourelles et le donjon intérieur de l'hôtel de Sens, le mur crénelé de l'hôtel de Cluny ne sont pas pour nous démentir; — il n'est pas jusqu'aux étages en encorbellement des rues commerçantes qui n'affectassent, sans le vouloir, des allures de hourds et de mâchicoulis et ne parussent plus menaçants que tutélaires pour la tête des passants. Cependant on conclut parfois trop aisément que, si le luxe n'était point banni de ces maisons si bien closes et si mal distribuées, ce luxe était tout d'apparat et dépourvu des mille délicatesses

qui le rendent aimable et font l'existence meilleure. Cela est vrai pour la période romane pendant laquelle s'ébauchait une civilisation nouvelle; moins exact pour le XIIIe siècle, alors que l'art ogival vulgarisait parmi les classes aisées un goût que les choses usuelles devaient refléter; et absolument erroné en ce qui touche les XIVe et XVe siècles, surtout depuis l'avènement de la branche des Valois. A ce moment, des modifications tranchées s'opèrent dans le costume, et l'on sait quelle influence il exerce sur les habitudes ordinaires de la vie. Les vêtements longs et amples du temps de saint Louis et de ses successeurs immédiats sont remplacés par des habits collants; toutes les excentricités de la fantaisie sont en faveur : pourpoints bombés à l'espagnole, houppelandes déchiquetées, chaperons à replis interminables, chausses extravagantes; sur tout cela un faste sans cesse croissant sème les perles et les joyaux. Vers 1426 apparaissent les gigantesques coiffures du beau sexe, ces fameux *hennins*, contre lesquels protestaient vainement les sermons du clergé et les malheurs de la nation. Damoiseaux raffinés, femmes nobles et bourgeoises si curieusement attifées ne pouvaient plus se contenter du mobilier sommaire laissé par les aïeux; d'ailleurs, à toutes les époques, la transformation du costume a entraîné celle de l'ameublement.

Pendant longtemps, l'usage de tout emporter avec soi, dans les changements de résidence de la cour et des seigneurs, n'avait permis de donner aux meubles qu'un poids limité et des dimensions peu encombrantes; chargés sur des chariots quand le chemin à parcourir était carrossable, plus souvent expédiés à dos de bêtes de

somme, ils consistaient en coffres et en bahuts qui, après avoir contenu, durant le voyage, les objets fragiles ou précieux, faisaient, une fois fixés, l'office d'armoires et de sièges. Vu leur grandeur, les lits étaient stables ; encore fallait-il se munir d'oreillers et de matelas. Le matériel du culte, immeuble par destination, formait une classe à part, affranchie de toute règle de ce genre. Il ne nous est resté de ce temps-là qu'un petit nombre d'armoires de sacristie, fort simples de construction, presque sans sculptures, mais entièrement peintes et garnies de ferrures apparentes. Quant au mobilier civil, on ne le connaît guère que par les miniatures. Le seul échantillon parvenu jusqu'à nous est, que nous sachions, un bahut du musée de Cluny qui peut remonter à la fin du XIII[e] siècle; complètement couvert de sculptures à faible relief taillées en plein bois, il a été jadis rehaussé de couleurs, suivant le goût prédominant; du reste, même simplicité de fabrication que pour les meubles d'église. La menuiserie du moyen âge relève toujours quelque peu de la charpenterie, dont elle possède la robustesse, l'art d'employer le bois sans l'affaiblir aux jointures, et, lorsque commence, au XIV[e] siècle, une école de maîtres huchiers qui déploie tant d'habileté dans les compositions variées de l'ameublement gothique, le principe de la structure franchement accusée se maintient, ainsi que dans le décor la constante intervention des formes ogivales. L'ouvrier d'alors aimait son métier et en avait par conséquent le respect; il le devait, n'en doutons pas, à l'esprit de corps et aux maîtrises. Quelques abus se glissaient peut-être dans cette organisation du travail, mais

amplement compensés par l'inappréciable avantage de conserver scrupuleusement le souci et les pratiques d'une exécution loyale! Faire solide et vrai, traiter le bois et le métal suivant des méthodes rationnelles, tout en empruntant à l'architecture son ornementation et ses lignes onduleuses, les approprier, autant que possible, à la largeur normale des matériaux, telles étaient les conditions ordinaires du meuble de style ogival; elles sont parfaitement remplies dans le beau dressoir que nous mettons sous les yeux du lecteur (fig. 53). Aucun détail ne dissimule sa construction, et cependant l'ensemble garde toute son élégance : les parties lisses de la membrure font bien valoir la richesse des panneaux et les ajourages des ferrements posés sur un fond de drap rouge ou de basane dorée; les moulures saillantes sont arrondies de manière à ne point blesser le regard par leur sécheresse, la main par leur contact; à la partie inférieure, des consoles d'un heureux effet adoucissent la rencontre à angle droit des montants et des traverses; les pieds sont traités avec non moins de goût, et la courbe qui rachète leur porte à faux permet de chasser facilement la poussière qui s'accumule si vite dans les dessous. Ces qualités de mesure et de logique se retrouvent plus ou moins dans les meubles des XIVe et XVe siècles, soit qu'on les étudie dans les reproductions peintes ou sculptées, plus sûrement encore sur les originaux que les modes suivantes ont épargnés.

Les bahuts et les coffres adossés à la muraille n'avaient pas cessé de tenir lieu de sièges; peu maniables et difficiles à déplacer à cause de leur poids, on leur adjoignit alors des bancs mobiles, des esca-

beaux et des coussins que chacun disposait à sa guise sur leur tablette, et qui, jetés sur le sol, remplis-

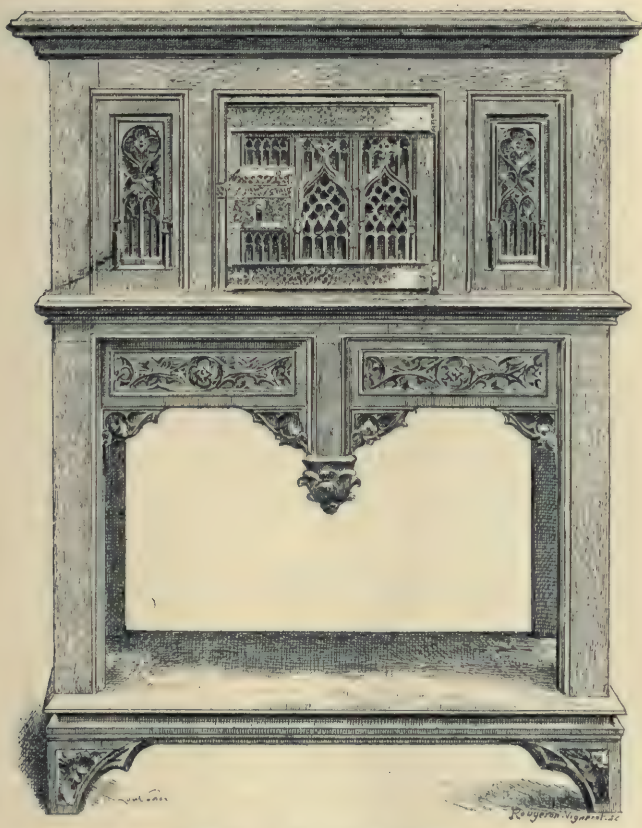


Fig. 53. — Bahut du xv[e] siècle.

saient assez souvent le même emploi. Un autre siège les dominait tous, la *chaière* ou chaire, manière de trône domestique, exclusivement réservé au chef de

famille ou à l'hôte qu'il voulait honorer. Il n'y en avait ordinairement qu'un par chambre à coucher et salle de réception; ses formes droites, son haut dossier convenaient bien à des hommes de forte trempe, très imbus de l'autorité qu'ils représentaient, le noble sur sa terre, le bourgeois en son logis; tant il y a que, jusque dans ses productions en apparence les plus banales et les plus courantes, l'art industriel n'est pas sans subir l'influence des mœurs et des idées. Ces chaires, conservées en assez bon nombre, sont presque toujours couvertes d'ornements, de chiffres, d'emblèmes ou d'écussons; leur disposition varia peu pendant deux cents ans, et la seule modification qu'on y apporta quelquefois fut de les surmonter d'un dais à crête fleuronnée. Notre gravure en reproduit une très belle, du temps de Charles VIII, qui nous dispense d'une plus longue description; nous ferons seulement remarquer les nervures ou parchemins repliés qui décorent les panneaux du coffre; cet ornement caractéristique se rencontre à tout instant dans les travaux de menuiserie du xve siècle et des premières années du xvie (fig. 54). — Citons encore, parmi les différentes pièces du mobilier gothique : le dressoir d'apparat, qui tenait une place notable dans les fêtes et les banquets des seigneurs, et indiquait, par le nombre de gradins consacrés à l'exhibition de la vaisselle d'or et d'argent, le rang de son propriétaire dans la hiérarchie nobiliaire; le lectrin, si bien compris pour lire à hauteur voulue, dont la table tournant autour d'une vis et le pupitre incliné permettaient de consulter à la fois plusieurs ouvrages, sans recherche et sans déplacement; enfin une char-

mante variété d'armoire à pans coupés, petit dressoir des intérieurs modestes, et sur laquelle les buires de cuivre, un hanap d'étain, quelque fleurette baignant dans un vase de verre prenaient de suite la meilleure grâce du monde.

Quand on pense au désarroi général, au peu de sécurité des transactions et à la difficulté de circuler librement sur des routes sillonnées de bandes d'aventuriers bourguignons, armagnacs ou anglais, on a peine à comprendre que l'industrie et le négoce ne fussent pas entièrement anéantis. Cependant, au milieu de ces crises, la bourgeoisie croissait toujours en importance et en lumières, et les meubles très ouvragés et nécessairement coûteux que nous avons énumérés ne se fabriquaient point à l'usage exclusif des seuls gentilshommes. En voici la preuve. Vers cette époque, le premier

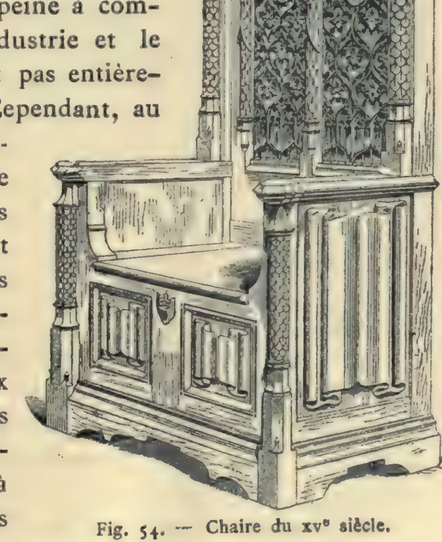


Fig. 54. — Chaire du xve siècle.

tiers du xve siècle, un voyageur lorrain, Guillebert de Metz, relate dans son intéressante description de Paris ce qui a trait à la demeure d'un de ces bourgeois, « Maistre Jacques Duchié, bel homme, de honneste habit et moult notable. » La maison était située dans un quartier commerçant, rue des Prouvaires.

Par une porte « entaillée de art merveilleux » on entrait dans une cour égayée de paons et d'autres oiseaux d'agrément. La première salle contenait des « tableaux et escriptures d'enseignements » pendus aux parois; une seconde salle, toutes sortes d'instruments de musique, « harpes, orgues, vielles, guiternes, psaltérions et autres, des quelz ledit maistre Jacques savoit jouer de tous ». Diverses pièces étaient consacrées à tous les jeux connus, à une réunion de pierres précieuses, aux fourrures ; une chapelle, qui semblait servir aussi de lieu d'étude, était garnie de pupitres mobiles « à mettre livres dessus, de merveilleux art, lesquelz on faisoit venir à divers sièges loings et près, à destre et à sénestre ». Guillebert vante la richesse du mobilier et un cabinet d'armes contenant jusqu'à des « canons et autres engins ». Cette salle donnait sur la rue, et, sage précaution en ce temps d'embûches et de guets-apens, une fenêtre y était disposée « par laquele on mettoit hors une teste de plates de fer creuse, parmy laquele on regardoit et parloit à ceulx de dehors, se besoing estoit, sans doubter le trait ». Au sommet de l'hôtel se dressait une sorte d'observatoire ouvert sur toutes ses faces, et qui pouvait servir à l'occasion de salle à manger au moyen d'une poulie hissant les mets et ce qui concernait le service de la table. Les toits étaient

surmontés de « belles ymages dorées », vraisemblablement les épis et les girouettes qui s'élançaient de tous les édifices et donnaient aux cités du moyen âge, par-dessus leurs remparts flanqués de hautes tours, une physionomie si originale.

Non moins que pour les particuliers, l'obligation de se bien garder contre toute surprise s'imposait aux villes même les plus populeuses. De là un système de défense s'éloignant peu, quant au tracé général, de l'enceinte gallo-romaine, mais présentant une différence assez notable par la disposition des créneaux : construits primitivement dans le plan de la muraille, on était arrivé à les poser en encorbellement sur des mâchicoulis qui permettaient de surveiller, à l'abri des coups d'arbalète, le pied de la fortification et d'accabler l'assaillant d'une grêle de projectiles. Ces consoles, soit qu'elles portassent au sommet des tours et le long des courtines une galerie de pierre percée d'embrasures et d'archères, soit qu'elles servissent de base à la construction de hourds mobiles en charpente, ces consoles, disons-nous, modifièrent sensiblement la partie supérieure des remparts et donnèrent à la moindre châtellenie un air de place forte et une silhouette militaire que les demeures les plus pacifiques conservèrent longtemps encore, et plus par routine que par nécessité. D'assez nombreuses applications de ce système subsistent pour montrer ce que les lignes horizontales, ponctuées de noirs régulièrement espacés et couvertes d'ardoises, apportaient d'éléments à l'aspect pittoresque, aspect que nulle époque n'a autant accentué que le XV[e] siècle, si inférieur du reste à d'autres points de vue.

XI

Tout y prêtait. A l'issue de la guerre de Cent ans, le pays appauvri ne pouvait entreprendre sur-le-champ de nouvelles constructions religieuses dont il était abondamment pourvu; on se contenta donc presque partout de terminer celles interrompues par les événements, et, suivant l'usage, sans se préoccuper beaucoup de leur unité. Paris possède un intéressant spécimen de ces reprises de monuments et du style de cette période dans le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois bâti, en 1435, par Jean Gaussel, devant l'ancien portail du XIIIe siècle. Les efforts des populations, principalement dans le nord, se portèrent vers les établissements d'intérêt municipal : maisons communes, beffrois et tribunaux. La classe bourgeoise, plus riche et plus influente à mesure que se discréditait par de coupables agissements la grande féodalité, éleva à son tour de somptueux hôtels. Nous venons d'entrevoir l'une de ces demeures lorsque pointait à peine l'aurore de la délivrance ; une autre, plus importante à tous égards et encore debout, nous arrêtera bientôt et fournira quelque idée de l'architecture civile en des temps meilleurs. Les questions de voirie et d'alignement n'existaient point. Aucun règlement n'interdisait encore de bâtir à surplomb, de projeter au dehors les eaux pluviales par les gargouilles des chéneaux, même de franchir à l'aide

d'une arcade toute la largeur de la chaussée ; libre à l'architecte de faire saillir sur la voie publique perrons et escaliers, et d'agrémenter sa façade de tourelles en encorbellement. Une telle indépendance était bien pour engendrer le dédain, disons mieux, l'aversion exagérée de la symétrie propre aux derniers temps du gothique ; par contre, reconnaissons que l'imprévu de disposition des grands monuments comme des moindres logis rendait les rues de ces vieilles cités autrement attrayantes que nos longues percées modernes, plus conformes aux lois de l'hygiène et de la circulation, mais si parfaitement ennuyeuses dans leur correcte monotonie. Les altérations mêmes du style ogival contribuaient encore par surcroît à ce débordement de fantaisie. Nous avons signalé l'importance excessive que prennent les détails au xv[e] siècle, sa flore luxuriante, les formes onduleuses et tourmentées de son architecture, ses découpures et ses ténuités d'exécution souvent trop admirées et comparées aux travaux de dentelle, sans réfléchir qu'un semblable éloge devient la plus fondée des critiques; l'art qui décline verse aisément dans le tour de force et la profusion. C'est le moment de la grande vogue de la sculpture en bois; une matière à la fois si fine et si résistante se prêtait aux délicatesses du ciseau, et quelques-uns des artistes qui l'ont employée pendant longtemps ont laissé dans le chœur de nos cathédrales plus d'un chef-d'œuvre en ce genre. Qui ne connaît, tout au moins par des reproductions, les magnifiques stalles d'Amiens[1] ? Dans certaines provinces situées la

1. Cet immense travail, exécuté de 1508 à 1522, offre cependant, sans aucun mélange, tous les caractères de l'art du xv[e] siècle.

plupart en deçà de la Loire, les constructeurs se servaient habilement du bois pour les maisons, et ne manquaient pas d'en livrer les surfaces apparentes aux imagiers et aux peintres ; des carreaux émaillés remplissaient parfois les vides du colombage; il en reste quelques exemples. Ailleurs, l'ardoise taillée de diverses façons couvrait charpente et maçonnerie ; autrement agréable d'aspect, la brique, tantôt alternée avec des assises de pierre, tantôt disposée par damiers noirs et rouges, procurait des ressources de couleur fort appréciées sous un ciel brumeux.

De cette poursuite de l'effet pittoresque naissaient parfois des conceptions grandioses : ainsi la grand'salle de l'ancien palais des comtes de Poitiers reçut au commencement du XVe siècle une décoration intérieure à laquelle nous ne voyons rien d'analogue en France. Cette salle, large de seize mètres environ, est peut-être antérieure au XIIIe siècle, car l'une de ses parois présente encore des arcs plein cintre. Elle devait servir de tribunal ou de lieu d'assemblée aux États de la province ; l'architecte chargé de la compléter a voulu, tout en sacrifiant au goût déjà exubérant de l'époque, lui donner un aspect solennel en harmonie avec sa destination. Sur un emmarchement de huit degrés sont placées trois cheminées jumelles ne formant, en réalité, qu'un même ensemble, au moyen du large bandeau feuillagé commun aux trois manteaux et de la tribune ornée d'une balustrade qui les surmonte et règne dans tout le fond du bâtiment ; on y accède par des escaliers contenus dans deux tourelles latérales. Au-dessus se dresse un énorme fenestrage à meneaux flamboyants ; il garnit

tout le pignon, et ses arcades principales correspondent exactement à l'ouverture des foyers; quant aux tuyaux, ils montent de fond et se trouvaient sans doute en grande

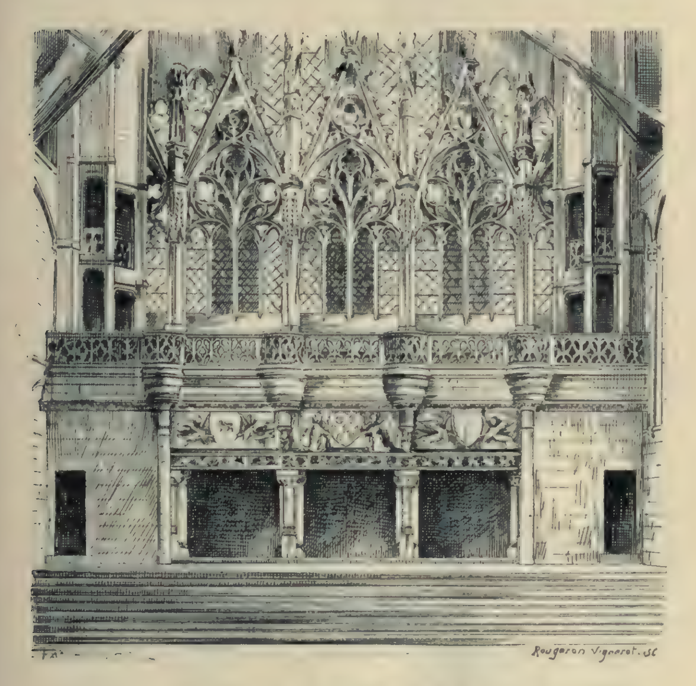


Fig. 55. — Cheminée de la grand'salle des comtes de Poitiers.

partie dissimulés derrière les verrières peintes dont il était décoré à l'origine (fig. 55). Même dans l'état actuel et malgré les traces encore trop visibles de restaurations importantes, c'est une des choses les plus saisissantes que nous connaissions.

Le temps a mieux respecté une vaste maison du

xve siècle qui égalait, si elle ne les surpassait, au dire des contemporains, les demeures de la noblesse et même certaines résidences royales. De nos jours, l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges, se place encore en tête des édifices privés laissés par le moyen âge. Sa construction dura plusieurs années; commencé en 1443, il n'était pas complètement terminé en 1450, bien qu'habité antérieurement à cette date; tout porte à croire qu'au moment de l'arrestation du célèbre et malheureux argentier, en 1451, il avait reçu les derniers enrichissements intérieurs. Le plan en est très irrégulier, mais cette irrégularité n'a pas pour cause unique les tendances fantaisistes dont nous parlions plus haut; elle est justifiée cette fois par l'obligation d'utiliser un espace restreint en asseyant le principal corps de logis sur l'ancien rempart de la ville et les deux tours gallo-romaines qui le bordent. Toute cette partie regarde la campagne et ne serait pas la moins intéressante à raison de sa mâle tournure et de sa physionomie quasi féodale, mais par cela même elle sort de notre sujet. N'est-ce pas la maison d'un bourgeois — le plus riche trafiquant du royaume, il est vrai — que nous voulons étudier? Transportons-nous devant la façade principale, celle de l'entrée, là où la volonté du maître et les efforts de l'architecte ont dû imprimer à l'édifice sa vraie signification et tous les caractères de l'époque (fig. 56). Un grand pavillon rectangulaire dominant les combles occupe le milieu des bâtiments; il contient la chapelle. A sa base s'ouvrent une porte charretière et une poterne qui donnent accès dans l'intérieur de l'hôtel. Entre ces portes et la fenêtre de la chapelle, on voit un dais en saillie supporté par

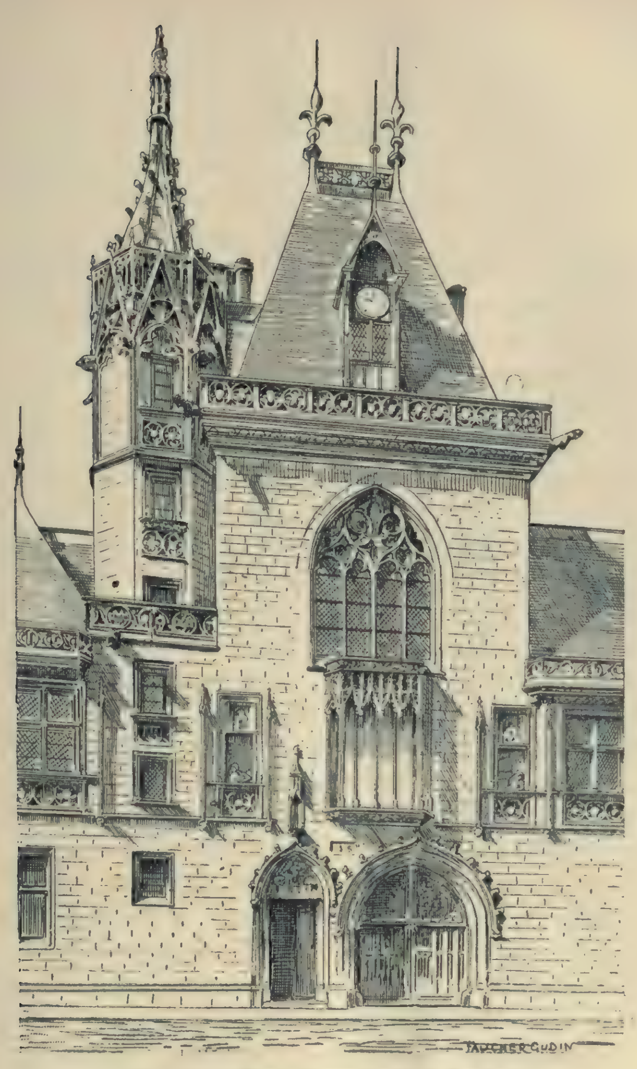


Fig. 56. — Hôtel Jacques Cœur, à Bourges.

des piles d'une extrême légèreté; il abritait autrefois la statue équestre de Charles VII. De chaque côté, une fenêtre simulée livre passage à une figure sculptée de plein relief : à gauche, quelque valet de la suite de Jacques Cœur; à droite, une chambrière; l'un et l'autre, accoudés sur l'allège, regardent dans la rue et semblent interroger les abords du logis. En franchissant la petite porte, on trouve, sous la voûte, l'entrée d'un escalier qui conduit à la chapelle et dont le sommet s'accuse au dehors, bien au-dessus des chéneaux, par une élégante tourelle polygonale à faîte très décoré de pinacles, d'arcatures et de crochets. Si les portes sont encore ogivales, ainsi que la vaste baie du centre, toutes les autres ouvertures sont rectangulaires et coupées par des meneaux cruciformes. De riches balustrades de pierre ajourée se détachent sur l'ardoise des toits; dans leurs cercles quadrilobés alternent des cœurs et des coquilles rappelant à la fois le nom et les armes du fondateur que complète, sur le balcon de la tourelle, sa fière devise : *A cœurs vaillans riens impossible.* L'ornementation reproduit constamment ces mêmes emblèmes, jusque dans le fenestrage de la grande ogive où la fleur de lis de France remplit la partie supérieure et se rattache avec tant de grâce aux cœurs des arcs secondaires. Beaucoup de parties sont dignes d'éloge : la simplicité du rez-de-chaussée qui fait bien valoir le luxe de détails des deux portes; la proportion heureusement observée entre les baies, les surfaces ornées et les nus de la construction; la silhouette du toit du pavillon central si agréablement flanqué du clocher de pierre surmontant la tourelle. Tout au plus pourrait-on critiquer

quelque maigreur dans la niche et le bandeau posé sous les fenêtres, un peu d'indigence dans les montants qui les séparent; le porte à faux des ouvertures feintes aurait dû être évité. Ces imperfections sont compensées par le grand aspect de l'ensemble; et puis, quand on se reporte aux sentiments qui animaient le pays après les épreuves dont il sortait à peine, n'était-ce pas une noble pensée de réunir sur le frontispice d'une maison française l'idée religieuse et l'image du monarque, réorganisateur des forces nationales? — Oublions que c'est de l'ingrat Charles VII qu'il s'agit. — Dictée par l'illustre négociant ou sortie du cerveau de l'artiste, elle a empreint les dehors du vieux monument d'une telle gravité que la justice a pu, sans déroger, y établir sa demeure. Il y aurait encore plaisir et profit à en dépasser le seuil, à montrer les côtés intimes, les peintures de la voûte de la chapelle encore assez bien conservées et nullement dépourvues de mérite, les sculptures des portes dans le tympan desquelles se placent des scènes ou des allusions afférentes aux différents services, celles des cheminées non moins curieuses sous le rapport des mœurs et du costume; tout cela d'un art affaibli, parfois grossier, mais plein d'une franche saveur de terroir. Laissons aux monographies spéciales le soin de le décrire; cependant, comment ne pas s'étonner en passant que, devant une architecture si française, si sincèrement appropriée aux coutumes locales, au climat, aux matériaux employés, quelques archéologues aient conclu à l'intervention d'artistes étrangers, « car ceux de France étoient encore dans le goût gothique, et on l'avoit déjà secoué en Italie » ? Ainsi s'exprime, à propos de l'hôtel

de Bourges, un mémoire couronné en 1746 par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et dû à la plume du savant piémontais Octavien de Guasco. Au XVIIIe siècle, on le tenait en si piètre estime, ce goût gothique! Une autre Académie, celle des arts, n'applaudissait-elle pas l'année d'avant au projet du sieur Bacarit, architecte, se portant fort d'accommoder à la grecque le chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois! Qui fut dit fut fait, et chacun peut apprécier, *de visu*, le joli résultat de cette opération. Rien n'est durable comme une idée fausse; tout près de nous, l'un des hommes auxquels l'art du moyen âge est pourtant redevable d'être remis en honneur, M. du Sommerard, a bien écrit que « la maison de Jacques Cœur avait peut-être donné le premier échantillon à la France de ce gothique italianisé[1] ». Gothique italianisé aussi, sans doute, les hôtels de Sens, de Cluny, de la Trémoille, le palais de justice de Rouen! Bizarre manie de voir partout et toujours des influences que personne ne conteste à l'heure exacte de leur apparition, et que nous ne tarderons guère à signaler au profit de qui de droit. Pour le moment, achevons d'examiner la période du XVe siècle qui précède la Renaissance et comprend les règnes de Charles VII et de Louis XI.

1. *Les Arts au moyen âge*, t. V.

XII

Sous ces princes, à l'exception de l'architecture trop affermie d'anciennes traditions pour suivre déjà les errements étrangers, c'est des Flandres et non de l'Italie que l'art français reçoit ses principales leçons. La grande statuaire s'y soustrait en partie, notamment dans les figures tombales d'un style assez sobre et qui use rarement de cette profusion de plis anguleux familière aux écoles du nord; mais la sculpture en bois, les menues œuvres de pierre, la peinture proprement dite, celle des manuscrits, les vitraux et les tapisseries subissent si bien le goût flamand, qu'il marquera longtemps encore nombre de productions indigènes. La faveur très légitime dont nous avons vu jouir les peintres néerlandais, à la cour de Bourgogne et auprès de la maison de France, atteignit son apogée lorsque, élargissant leur manière, perfectionnant les moyens d'exécution, ils comptèrent parmi eux des maîtres tels que Rogier Van der Weyden, les frères Van Eyck, Hugo Van der Goes et Memling. Dijon, Beaune, Paris possédaient et possèdent encore des travaux de quelques-uns de ces artistes; le pays, déprimé par une longue suite de vicissitudes, s'inclina sans résistance devant leur supériorité. D'ailleurs, pris dans son ensemble, en y rattachant les vingt années après la mort de Charles V, le xve siècle est pour

la France une époque intellectuellement stérile : ses principaux historiens, Froissard, Monstrelet, Commines, parlent notre langue, mais ne sont pas Français, ou ne le sont devenus que par adoption ou extension de territoire. Un grand effort eût été nécessaire; il paraît assez douteux que nos rois l'aient poussé plus loin que le domaine politique. Des talents médiocrement encouragés [1], quelques efforts individuels étaient donc impuissants à fonder une école nationale douée de vigueur et d'une certaine cohésion. Numériquement, elle exista, — la grande quantité de manuscrits enluminés du xve siècle le démontre, — mais combien routinière, combien privée de ce sentiment profond qui, ailleurs, a permis de classer parfois si haut des œuvres d'une technique assez faible ! Le contraire se produit dans la plupart des miniatures françaises de ce temps : l'habileté n'y fait certes pas défaut; l'azur, le pourpre, l'or mat ou bruni dont elles brillent, séduisent tout d'abord, mais l'œil découvre bientôt sous le luxe de l'image l'indigence des idées et de la composition. Le peintre n'a su emprunter aux maîtres flamands, ses modèles plus ou moins directs, aucune de leurs qualités foncières, limpidité du coloris, conscience du rendu, finesse d'observation; trop souvent, sous sa main, l'art se réduit en pratiques banales. C'est le naturalisme sans la nature.

1. M. P. Viollet a relevé les appointements de Jacob de Litemont, peintre de Louis XI en 1465; il ne touchait que dix livres tournois par mois, comme le sellier et le palefrenier du roi, tandis que les valets de pied avaient 15 livres, un armurier jusqu'à 27 l. 10 s. t. — *Gazette des Beaux-Arts*, août 1867.

Dans ce milieu, un maître surgit pourtant; nous avons nommé Jean Fouquet. Vrai maître, en effet, compositeur de premier ordre dont on ne peut confondre les travaux, malgré la similitude des procédés et des tendances, avec ceux de ses contemporains; introduisant comme eux dans la représentation des scènes de l'évangile ou des légendes des saints les hommes et les choses de son temps, mais d'une originalité supérieure et d'une main très exercée, servie par la plus fidèle mémoire. Hier encore inconnu, on le chercherait en vain dans les biographies dites générales ou universelles. La sienne tient peu de place : sur l'un des manuscrits auxquels il a collaboré, la note d'un scribe nous apprend qu'il était de Tours et peintre de Louis XI; deux lignes incidentes de Vasari, quand il écrit la vie d'Antonio Filarete, et de Filarete lui-même un passage inséré dans le *Carteggio artistico* de Gaye, relatent que Fouquet avait peint sur toile, à Rome, le portrait du pape Eugène IV et de deux de ses familiers, tableau placé dans la sacristie de la Minerve. C'est tout ce qu'on sait de lui. Quant aux dates de naissance et de mort, elles ne sont qu'approximatives : 1415-1477. Nous n'avons eu déjà que trop à déplorer le silence de l'histoire sur ces vaillants artistes, qui cependant sont pour bonne part dans notre patrimoine de gloire; le reproche ne s'adresse pas seulement au moyen âge, mais aussi à l'époque qui l'a suivi, toute de lumière et d'expansion, et où l'on pouvait croire que l'art généralisé susciterait en France des annalistes. Tant de grands maîtres, tant de chefs-d'œuvre dans tous les genres, et pas un curieux! Il nous faut quémander à l'étranger des lambeaux de

renseignements sur nos verriers et nos peintres, et l'on estime une rare fortune lorsque dans le vocabulaire d'un jurisconsulte on découvre, honorablement cité, un grand sculpteur comme Michel Colombe.

Jean Fouquet avait vu l'Italie quand il exécuta pour Étienne Chevalier, trésorier de France et conseiller de Charles VII, le magnifique livre d'heures dont M. le duc d'Aumale a enrichi les collections de Chantilly. L'artiste était-il allé au delà des monts dans l'espérance d'y utiliser plus fructueusement ses talents, à l'exemple de quelques Français, ses contemporains? La chose était déjà moins rare qu'on pourrait le supposer. M. Bertolotti, directeur des archives de Mantoue, a relevé dans la seule ville de Rome, près des papes du xve siècle, les noms et les professions de bon nombre d'entre eux : architectes attachés à la construction du palais apostolique sous Calixte III et Paul II; peintre employé à l'occasion des fêtes du couronnement de Sixte IV; sculpteur au service de Pie II; orfèvres, brodeurs et maîtres tapissiers entretenus par la cour pontificale de 1419 à 1475 [1]. Quoi qu'il en soit, certaines particularités des miniatures de Fouquet confirment le dire de Filarete sur le séjour du peintre dans la Ville éternelle. Il introduit fréquemment les moulures et les ordres classiques dans ses intérieurs. Le *Mariage de la Vierge* a pour fond un arc de triomphe romain percé de trois portes cintrées et ornées de colonnes torses à chapiteaux composites, de bas-reliefs et de voûtes à caissons; des anges remplacent seulement les victoires latines dans

1. *Artisti francesi in Roma*. Mantoue, 1886.

les écoinçons et sur les clefs des arcs. Plus loin, il se pique d'érudition en suspendant aux murs du prétoire de Pilate des boucliers avec la formule consacrée, S. P. Q. R., et, de peur qu'on en ignore, la développe tout au long, en lettres antiques, sur une architrave portée par des colonnes corinthiennes de marbres variés. Quoique qualifié de *buono maestro,* Fouquet était fort jeune quand il peignit Eugène IV. Si l'on admet qu'il ait un peu prolongé son séjour dans la péninsule après la mort du pontife (1447), il a pu étudier à Padoue les premières œuvres du précoce Mantegna ; et l'on serait vraiment tenté de le croire devant ses hardiesses inusitées de raccourci dans l'*Ascension* et dans le *Martyre de sainte Catherine.* D'autres scènes, le *Sacre d'un évêque, Saint Thomas d'Aquin expliquant les Écritures à des religieux dominicains,* ne sont pas sans éveiller quelque rapprochement avec les charmantes *predelle* de Fra Angelico, ce qui, d'après les dates, offrirait d'ailleurs une plus grande concordance. A part ces légers reflets du style italien auxquels ne pouvait échapper un tempérament d'artiste aussi délicat, Fouquet reste de son pays ; non pas l'un des précurseurs de la Renaissance septentrionale, mais un primitif, maître achevé de l'ère gothique sur le point de se clore. La nature de notre climat, les mœurs encore rigides, le costume même — un des plus étranges qu'on ait imaginés — formaient autant d'obstacles pour qu'il s'élevât jusqu'à la beauté ; elle n'existe pas dans son œuvre ; mais ce que nous entendons dans la langue des arts par le caractère s'y trouve au plus haut degré. Qui ne l'a pas feuilleté n'a qu'une idée incomplète ou fausse de ce que fut

en France le milieu du xve siècle [1]. Lits de justice, cortèges royaux, chevauchées d'hommes d'armes sur les rives de la Loire ou du Cher, cérémonies ecclésiastiques, représentations de mystères, exécutions, scènes de famille et travaux manuels se déroulent successivement à vos yeux, et alors que le sujet traité ne comporterait point directement les figures contemporaines, quelle que soit la naïve bonhomie du moyen âge à cet égard, le miniateur tourne avec adresse la difficulté et rejette hors cadre, vers le soubassement du tableau, de petits épisodes où son sens naturaliste se donne libre carrière. C'est ainsi que dans *le Christ devant Pilate,* pour lequel ses souvenirs de Rome semblent lui imposer quelques scrupules d'exactitude, bien entendu fort relative, il placera des charpentiers tourangeaux qui, munis de haches et de tarières, préparent l'instrument de la passion, tandis qu'un geôlier extrait de leur cachot les larrons du Golgotha, deux truands en chemise et dûment ligottés. Même intéressant anachronisme dans la marche au supplice. Ici, l'on fabrique les clous qu'un soldat, sa guisarme déposée, ramasse au fur et à mesure de l'opération; l'outillage en est si nettement dessiné que la reconstitution matérielle d'un atelier de forgeron, au temps de Charles VII, devient chose facile.

Homme d'impression plus que d'inspiration, Fouquet n'est pas heureux quand il aborde les côtés poétiques de son art; la réunion des élus, les célestes visions le laissent froid et ne lui suggèrent que des

1. On peut voir, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, les photographies des miniatures du livre d'Étienne Chevalier.

groupes pondérés de personnages dont les lignes convergent au point perspectif. Mais s'agit-il d'une attitude



Fig. 57. — Exécution de deux martyrs, miniature.

déterminée ou de l'un de ces faits qui sont de toutes les époques, quel observateur incisif et quel metteur en scène intelligent ! Choisissons deux exemples.

Au milieu d'un pré, devant un cavalier en armure dorée et quelques magistrats sur leurs mules, tout enca-

puchonnés dans de rouges manteaux fourrés d'hermine, un saint et son acolyte vont subir la décollation. Le principal patient, à genoux, les yeux bandés, attend le coup mortel. Son bourreau a revêtu un tablier blanc, et, pour vaquer plus aisément à sa sinistre besogne, a dénoué les aiguillettes de ses chausses qui lui retombent sur les cuisses. Les bras étendus de toute leur longueur, de la main gauche il fait le geste d'incliner le chef du martyr; de la droite, il saisit en arrière le large glaive qu'un jeune valet — quelque novice — tient encore par le pommeau, tout en se reculant, la tête enfoncée d'effroi entre les épaules (fig. 57). Ce dernier trait est à noter. L'artiste a senti et su rendre cet instant qui précède l'acte même, plus terrible que lui peut-être, et durant lequel la vie est comme suspendue et le souffle arrêté sur les lèvres du spectateur.

Poursuivons. Les *Sires des fleurs de lys* sont réunis à Vendôme, pour le procès de Jean, duc d'Alençon, accusé du crime de haute trahison; Charles VII, assis sous un dais, à l'angle de la salle, préside l'assemblée. De grandes tapisseries à bandes verticales aux couleurs du monarque, rouge, blanc, vert, couvrent les murs; brochant sur le tout, dans le milieu de chaque paroi, deux cerfs blancs et ailés forment les supports de l'écu royal. L'enceinte de menuiserie où se tient la cour est disposée en losange et se termine de côté, près de la muraille, par des entrées que surveillent les huissiers de la chambre du roi. Bourgeois et artisans composent l'assistance; quelques guisarmiers de la garde maintiennent l'ordre. Cette miniature, la plus importante que l'on connaisse de la main de Fouquet, passe à bon droit

pour son chef-d'œuvre, et nous regrettons d'autant plus que les dimensions de notre format ne nous aient point permis de la graver tout entière; nous en donnons du moins le plus beau fragment (fig. 58). Contraint de placer sa scène en hauteur, et de remplir les deux tiers du tableau avec des éléments aussi peu pittoresques que tous ces graves personnages uniformément vêtus de longues robes et assis sur des gradins, le peintre a fort habilement reporté l'intérêt, sans toutefois nuire à l'ensemble, sur la foule du premier plan. Elle se fractionne au centre; là, un huissier, armé de sa masse, rudoie quelque peu un jeune homme qui se dérobe humblement; à gauche, cette petite altercation provoque l'hila-

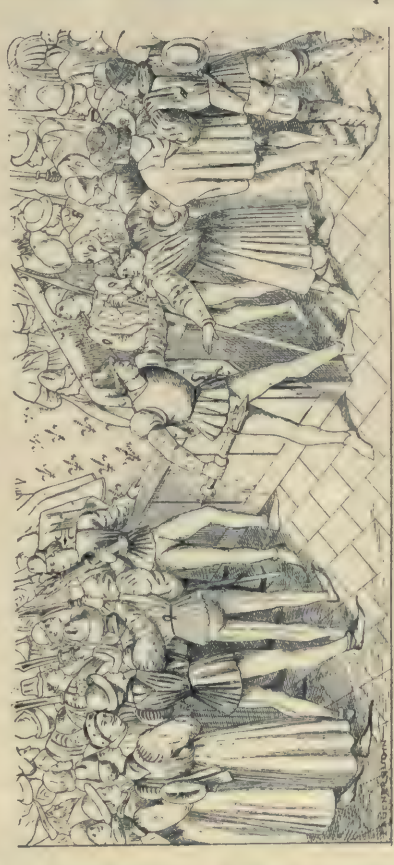


Fig. 58. — Partie inférieure du jugement du duc d'Alençon.

rité de plusieurs assistants; un autre huissier, appuyé contre l'enceinte, s'est retourné d'un air digne et semble réclamer le silence. — Si, au moyen d'un procédé quelconque, on grandissait ce tableau de quarante centimètres jusqu'aux proportions d'une peinture murale, non seulement nous sommes convaincu qu'il garderait toute sa valeur, mais encore qu'il soutiendrait la comparaison, par sa tenue générale, par la vérité de la pantomime, par l'accent des physionomies, avec les meilleures pages des maîtres italiens du xve siècle, un Benozzo Gozzoli, par exemple, avec lequel, rappelant nos souvenirs des fresques de San-Giminiano, nous lui trouvons plus d'une affinité.

Le lit de justice de Vendôme décore le premier feuillet d'un Boccace de la bibliothèque de Munich, exécuté, en 1458, pour ce même Étienne Chevalier, déjà possesseur du livre d'heures et l'un des hommes considérables de son époque. Si l'on éprouve quelque tristesse à voir figurer son nom parmi les commissaires extraordinaires chargés d'instruire et de juger le procès de Jacques Cœur, du moins il est certain que c'est celui d'un intelligent protecteur des arts. Le seul fait de s'être particulièrement adressé à Fouquet pour les manuscrits de sa librairie donne la mesure de son goût, et peut-être est-ce autant à son influence qu'au talent de l'artiste que celui-ci dut d'être attaché à la maison des rois Charles VII et Louis XI. Dans quelle mesure pour le second? Nous l'ignorons. Quant à Charles, le Louvre en conserve le portrait, reconnu maintenant, ainsi que l'effigie de Guillaume Juvénal des Ursins, qui lui fait pendant, pour être de la main

du peintre de Tours. Ces deux œuvres permettent d'apprécier avec pleine connaissance de cause sa valeur en ce genre spécial; de plus, elles nous dédommagent de la rareté de ses autres travaux dans nos collections publiques[1]. Filarete avait raison quand il vantait le mérite de Fouquet comme portraitiste, *buono maestro, maxime al ritrarre del naturale*. Outre l'intérêt qui s'attache historiquement aux deux peintures de notre musée national, elles réclament, en tant qu'œuvres d'art, la plus sérieuse attention. Tout d'abord elles séduisent peu : aucun de ces artifices d'effet ou de composition que connaissent seules les écoles en possession d'une longue expérience; nul charme résultant de la beauté des visages; l'un est laid, l'autre commun. Mais la tête humaine reproduite avec fidélité ne laisse indifférent que l'observateur superficiel. Le « très victorieux roy

1. La Bibliothèque Nationale ne possède que douze miniatures absolument authentiques de Jean Fouquet : une d'elles, acquise dans ces dernières années, a fait partie des *Heures d'Étienne Chevalier;* les onze autres sont comprises dans un manuscrit des *Antiquités des Juifs*, par Josèphe, traduction française, écrit pour le duc de Berri, en 1416, et devenu la propriété de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, qui en fit compléter l'illustration; celles d'un Tite-Live lui sont seulement attribuées. Le Louvre en a deux. La première est entrée avec la collection Sauvageot : des jeunes filles vêtues de blanc, occupées à filer, sont assises dans un paysage de Touraine; plus loin, quelques cavaliers en armure s'avancent à travers champs. Nous ne connaissons pas sa provenance. — La seconde, de la suite de Chantilly, a appartenu à M. Feuillet de Conches; elle représente saint Martin partageant son manteau. A cette liste il conviendrait d'ajouter, suivant M. Paul Durrieu, la composition qui figure en tête des statuts de l'ordre de Saint-Michel, à la Bibliothèque Nationale. (Communication à l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Séance du 21 novembre 1890.)

de France Charles septiesme de ce nom » — ainsi s'exprime la légende placée sur le panneau — est peint de trois quarts entre deux rideaux blancs symétriquement ouverts. A le voir placé de la sorte, vêtu de velours rouge, bizarrement coiffé d'un chapeau, manière de turban de velours bleu agrémenté de cannetilles en dents de scie, l'esprit se reporte vers ces monarques de l'extrême Orient qui apparaissaient à nos diplomates, un jour d'audience, dans leur morne immobilité. La face est empreinte de circonspection et d'une profonde mélancolie qu'accentue le ton sourd de la peinture, exécutée, à Loches ou à Mehun-sur-Yèvre, sous la lumière douteuse de quelque cabinet retiré. Cette première impression, plutôt répulsive, subie, l'accommodation de la vue opérée, on est alors frappé de la science du dessin, du modelé irréprochable de cette triste physionomie. Sans le savoir, sous l'impulsion de la sincérité, Fouquet a peint mieux qu'une image, il a exprimé un caractère. Ces yeux fins et froids, ce nez tombant, cette bouche à la fois sensuelle et méditative, n'est-ce pas bien le Charles VII des dernières années, le politique sagace, l'administrateur habile, l'égoïste vieilli cherchant encore dans des plaisirs indignes de son âge et de son rang une consolation à des liaisons plus avouables détruites par la mort; qui sait? peut-être l'oubli de ses propres remords au souvenir de lâches abandons? — S'il donne moins à penser, vu l'insignifiance du personnage, le portrait de Guillaume Juvénal des Ursins est supérieur comme arrangement et comme tonalité générale. Le chancelier est dans l'attitude de la prière, les mains jointes, devant une table où est posé un

livre sur un coussin. Le fond se compose d'une boiserie sculptée et dorée, encastrant entre ses pilastres des plaques de marbre vert sombre. Par une disposition intelligente, tandis que la tête s'enlève sur une de ces plaques, le reste du corps, démesurément enflé aux épaules, suivant la mode du temps, par des *mahoitres* ou manches garnies de bourre, se silhouette franchement sur l'or du lambris. On retrouve dans ce panneau la même force de modelé que nous avons signalée dans l'autre, le même emploi de carnations sanguines mises plus en valeur par le fond lumineux. Ce fond est d'une recherche curieuse : exécuté d'après le procédé que les décorateurs appellent *or sali,* c'est-à-dire doré en plein, puis patiné à l'aide de glacis, il présente les vagues réminiscences de l'architecture antique chères au peintre, et modernisées, à la façon du XV[e] siècle, par des rinceaux, spirituellement tracés au pinceau, où se jouent de petits ours muselés; allusion aux Orsini de Rome, grande famille italienne à laquelle prétendaient se rattacher, avec sa connivence du reste, ces bourgeois parisiens anoblis de fraîche date (fig. 59). Et maintenant, notre respect pour des ancêtres longtemps méconnus nous égare peut-être; il n'importe. Nous osons exprimer ici le vœu que le salon carré, cette vaste *Tribune* de notre Louvre, admette un jour l'œuvre de notre plus ancien peintre, non loin de l'*Érasme* d'Holbein et de l'Antonello de Messine; rapprochement périlleux sans doute, mais fertile en enseignements. L'art du portrait constitue l'un des plus sérieux titres de gloire de l'école française; pourquoi n'en pas montrer hardiment au public, en lieu honorable, les premiers essais?

Ce serait tout au moins un acte de légitime réparation.

L'histoire détaillée de la peinture française traiterait ici la question de savoir si Fouquet a eu des élèves nombreux, une école, ou simplement des imitateurs; notre tâche, à la fois plus sommaire et plus étendue, nous interdit semblable recherche, et si, contrairement à nos habitudes, nous nous sommes arrêté sur une individualité, c'est qu'elle se présentait, au milieu de l'affaiblissement déjà sensible de l'esprit du moyen âge et en raison de son énergie et de ses qualités originales, comme une sorte d'anomalie excessivement intéressante. En exaltant ainsi un maître des derniers temps du gothique, à peine effleuré du soleil d'Italie, nous ne nous dissimulons pas ce qu'en apparence nous apportons d'arguments à la thèse soutenue par d'éloquents critiques: suivant eux, l'introduction des doctrines ultramontaines et le retour vers l'antiquité auraient empêché le complet développement du système ogival, rompu à notre détriment la chaîne de traditions séculaires, jeté l'art français hors des voies naturelles que lui traçaient son passé et son propre génie. Cette thèse n'est pas la nôtre, et nous aurons à y revenir; mais, avant de quitter le peintre de Tours, nous désirons signaler un monument qui relève directement de sa manière.

A Loches, dans la nef de l'église Saint-Antoine, se trouve un tableau encore garni de son ancienne bordure de bois noir mouluré. Sa forme et ses proportions sont celles d'un retable. Il se divise en trois compartiments d'inégale grandeur; celui du centre étant sensiblement plus large et plus haut que les deux autres consacrés à la marche au Calvaire et à la mise au tom-

beau. L'ensemble, y compris le cadre assez étroit,



Fig. 59. — Juvénal des Ursins, par Jean Fouquet.
(Musée du Louvre.)

mesure près de trois mètres en largeur. C'est déjà,

comme taille, un morceau capital; il ne l'est pas moins sous le rapport de l'art. Bien composé, d'une exécution très fine et très serrée, ce panneau rappelle tellement, par le caractère des têtes, par la fermeté des attitudes et la nature des ajustements, les meilleures pages du manuscrit de Francfort, que, n'était la date de 1485, en chiffres romains, placée sous les pieds du Christ dans le compartiment de gauche, on l'attribuerait de suite au maître lui-même. Pourtant, d'après les supputations les plus récentes, depuis huit ans Fouquet avait cessé de vivre. N'en aurait il pas tracé le plan? Ses deux fils, peintres comme lui, ne firent-ils que terminer l'œuvre paternelle, œuvre de long labeur, vu le nombre des personnages et la perfection des détails? Dans la scène de l'ensevelissement, un chartreux à genoux offre certainement la figure du donateur; près de sa tête se voient trois lettres fort distinctes, F. I. B. — frère Jean-Baptiste? — c'était un usage constant. Ce tableau proviendrait donc, selon toute probabilité, de la chartreuse de Saint-Jean du Liget, fondée, aux portes de Loches, par Henri II Plantagenet, après le meurtre de Thomas Becket, et qui subsista jusqu'à la Révolution. Les archives d'Indre-et-Loire fourniront peut-être un jour quelques éclaircissements sur tous ces points.

On voudrait pouvoir rattacher avec la même certitude au groupe des artistes de Tours l'illustrateur du fameux traité des tournois de René d'Anjou, roi de Sicile. Composé entre les années 1460 et 1470, et dédié à Charles, comte du Maine, cet ouvrage est du temps où Fouquet devait jouir de sa plus grande vogue; cependant, aucun document n'est venu établir jusqu'ici

l'existence de relations entre ce peintre et le royal amateur, si proches voisins, lorsque René, quittant son comté de Provence, habitait les châteaux d'Angers et de la Ménitré. D'autre part, l'examen des peintures qui ornent celui des cinq manuscrits de la grande bibliothèque de Paris regardé comme l'original ne permet guère de les lui attribuer. Plusieurs de ces compositions se développent au verso d'un feuillet et sur le recto du feuillet suivant; elles sont dessinées à la plume sur papier et simplement coloriées à l'aquarelle. Ce n'est pas là le faire lent et minutieux d'un enlumineur de profession disposant, de préférence sur le vélin, l'or et les tons opaques de la gouache, mais bien le procédé expéditif d'un peintre de tableaux qui jette avec aisance, en regard du texte, une série de croquis au pinceau comprenant depuis les différentes pièces du harnachement des destriers, la forme des armes *courtoises* et le pavoisement des logis des *juges-diseurs*, jusqu'aux mêlées qu'entraînaient ces derniers et persistants usages de l'ancienne chevalerie. Quel que soit le mérite de Fouquet comme compositeur, il ne se dégage jamais entièrement de la raideur et des archaïsmes gothiques; le dessinateur des tournois est moins châtié et assez terne en tant que coloriste, — répétons que ce ne sont que des croquis, — mais il est plus souple, plus élégant, tout en restant aussi Français par le style et le sens pittoresque. Sous ce rapport, la page où les bannières et les timbres des chevaliers *appelants* et *défendants* sont rangés sur le bahut d'un cloître ogival, et reconnus par les juges en présence des dames, est l'esquisse d'un ravissant tableau. La dernière scène,

bien que plus restreinte, se place au même rang : la dame du tournoi, accompagnée de deux damoiselles qu'elle a choisies et des inévitables juges-diseurs, apporte en grande pompe sur un voile, à la lueur des torches, le prix destiné au vainqueur. Tout cela est empreint d'une grâce délicate et galante, mieux prisée du Midi et de la contrée des troubadours que des pays de langue d'oil; les goûts personnels de René n'étaient pas pour en affaiblir l'expression sous la main des artistes qu'il occupait. Pendant sa captivité en Bourgogne, le pauvre prince avait eu tout loisir d'apprendre les éléments d'un art qu'il aimait auprès des maîtres flamands alors en renom. Plus tard, retiré en Provence après la ruine définitive de ses prétentions à la couronne de Naples, le culte des lettres et la pratique du pinceau lui servirent de réconfort contre les déboires de la politique et contre les deuils et chagrins de famille qui affligèrent si souvent sa vie.

Ce coin de terre était d'ailleurs toujours privilégié : le court séjour de Giotto à Avignon, en 1305, auprès du pape Clément V, les travaux de Simone Memmi dans cette même ville, où il mourut en 1344, avaient laissé des enseignements dont profitèrent les peintres de la vallée du Rhône. Nous attribuerions volontiers à l'un d'eux un tableau, certainement français, de la fin du XIVe siècle, donné par M. Reiset au musée du Louvre, inscrit sous le n° 875, et représentant le martyre de saint Denis, saint Rustique et saint Éleuthère; l'emploi de l'or et le choix des tons y montrent clairement l'influence des fresques italiennes. Soit par ces traditions locales, soit par la présence d'artistes flamands

avec lesquels, on en a la preuve, le roi dépossédé s'était maintenu en rapports, M. Renouvier a constaté l'existence d'une école provençale « florissante vers la fin du comté de Provence et dont René fut le promoteur ». C'est là, dans ce milieu où se fusionnaient la précision du Nord et le sentiment méridional, qu'il faudrait peut-être chercher le maître du livre des Tournois, de préférence aux archaïques ateliers de Tours.

LA RENAISSANCE

A partir des dernières années du xve siècle, l'Italie intervient d'une manière décisive dans les destinées de l'art français.

Une folle entreprise, la conquête du royaume de Naples par Charles VIII, avait mis un moment les deux peuples en contact; le courant des relations s'établit entre eux, sympathique ou contraire suivant les occurrences de la politique. Quand surgirent les revendications armées de Louis XII, à propos du Milanais, peu en importait la fâcheuse issue : l'initiation à de nouvelles théories ne commença pas moins, poursuivie, avec l'ardeur que l'on sait, par François Ier, par son successeur et une princesse de la maison de Médicis élevée jusqu'au trône de France. Tous ces faits, puissamment aidés de merveilleuses et récentes inventions, comme la gravure et la typographie, allaient opérer dans notre pays cette transformation profonde que l'on désigne sous le nom de Renaissance et dont nous allons étudier les phases successives.

STYLE DE TRANSITION

Parmi cette foule de gentilshommes qui firent irruption dans les plaines de Lombardie, en 1494, à la suite de leur aventureux monarque, beaucoup sans doute, avant la convocation du ban, n'avaient jamais franchi les limites de leur province; ils restèrent éblouis de la beauté des villes italiennes, de la richesse des matériaux — chez eux le marbre était rare — et du goût somptueux des intérieurs qui les touchait peut-être plus encore. Philippe de Commines, envoyé à Venise pour obtenir la neutralité de la Sérénissime république pendant la marche de l'armée sur Naples, raconte comment il fut reçu en grande pompe à Fusine, par vingt-cinq nobles magnifiquement habillés. Le cortège, grossi des ambassadeurs de Milan et de Ferrare, prit place dans des barques couvertes de satin cramoisi et garnies de ces riches tapis d'Orient dont Venise était le principal entrepôt. On remonta le Grand Canal; déjà s'élevaient sur ses rives les palais Gustiniani, Contarini, Cavallo, Foscari, Pisani, Bembo, qu'on y contemple encore. « C'est la plus triomphante cité que j'aye jamais vue, » s'écrie Commines. L'enthousiasme bien naturel du

diplomate, pourtant familiarisé dès sa jeunesse avec le luxe de la cour de Bourgogne, donne la note de ce que devaient éprouver les autres Français, plus naïfs, devant les splendeurs de Florence, à la vue de la coupole de Brunelleschi, du Campanile de Giotto, des portes de Ghiberti, et de ces chefs-d'œuvre de la peinture sortis des pieuses mains de Masaccio, des Lippi, d'Angelico de Fiesole, dans l'enceinte du *Carmine* ou du couvent de Saint-Marc. Et nous-mêmes, trop préparés peut-être, nous pourrions dire presque blasés d'avance par la vue de tant de fidèles images, quelle n'est pas cependant notre émotion aux premières approches de la ville de Dante!

C'est qu'en outre de sa beauté plastique elle représente, dans le passé, l'un des trois foyers sacrés de la poésie et de l'activité humaine. Pour les générations d'alors, Athènes n'était plus qu'un souvenir; Rome, la demeure du successeur des apôtres, pas encore cette cité vaticane qui allait immortaliser quelques années après les noms de Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël. Mais Florence, guelfe ou gibeline; Florence, la lettrée, l'artiste, l'industrieuse; Florence, la reine des communes du xve siècle, était faite, mieux que toute autre, pour laisser une durable impression à des esprits peu cultivés, fins et vibrants sous leurs dehors de rudes soldats. Aussi la marque initiale de notre Renaissance est bien plus florentine que romaine, encore moins vénitienne ou lombarde, et lorsque maîtres célèbres et habiles artisans accourront de toutes les parties de la péninsule à l'appel des Valois, les favoris, les hommes de grande influence,

démesurée même, seront presque toujours des Toscans d'origine ou d'adoption[1].

I

Quelque entraînement que subisse une nation, elle n'abandonne pas tout d'un coup et sans retour ses voies anciennes, surtout quand elle est aussi fortement organisée que l'était la France au début du XVIe siècle, et alors qu'elle possède un sentiment personnel, tant de souvenirs glorieux et de si beaux exemples légués par les ancêtres. L'admiration pour l'art italien, soulevée chez plusieurs représentants des hautes classes, avait à pénétrer lentement les couches profondes de l'état social, et là où quelque grand seigneur, un prélat comme Georges d'Amboise, se trouvait acquis d'avance aux séductions ultramontaines par sa propre culture, par ses relations de caste et son ambition même, il en était tout autrement d'artistes aux convictions résultant d'une longue pratique, de gens de métier et de corporations retranchés derrière la tradition, depuis le maître jusqu'au dernier des compagnons. L'examen des plus importants

1. On voit au musée de Cluny, sous le n° 4763, un précieux témoignage de l'intérêt excité chez nos compatriotes du XVe siècle par les diverses manifestations de l'art florentin. C'est une Vierge avec l'Enfant Jésus, travail de mosaïque exécuté en 1496 par Davide Ghirlandajo, frère du fameux Domenico, pour le président Jean de Ganay, l'un des négociateurs de Charles VIII auprès du pape Alexandre VI, durant la campagne d'Italie.

travaux d'architecture exécutés durant cette première période, de 1498 à 1515, rend sensibles ces vérités; n'est-ce pas toujours cet art souverain qu'il faut interroger, avant tous les autres, quand il s'agit d'apprécier les mœurs et le degré de civilisation? Bien que les premiers symptômes de la Renaissance se manifestent avant le règne de Louis XII, soit qu'on prenne comme point de départ l'expédition de Naples, ou qu'avec certains écrivains on veuille les découvrir plus haut encore, nous nous tiendrons entre les dates ci-dessus indiquées. D'ailleurs, la mort prématurée de Charles VIII ne lui permit de réaliser qu'en partie les projets d'une âme avide de grandes entreprises, unie — étrange contraste — au corps le plus chétif. Les tours colossales du château d'Amboise, la chapelle, de style ogival flamboyant, si hardiment dressée au sommet du rempart, sont toutes françaises; rien ne rappelle la présence de « plusieurs ouvriers excellens, en plusieurs ouvraiges, comme tailleurs et painctres » qu'il avait amenés de Naples, si ce n'est l'ornementation d'un linteau de porte, assez ordinaire, mais de facture italienne, en haut de l'une des tours. Cependant il est avéré que l'on s'adressa à l'un d'eux, Guido Mazzoni dit Paganino, ou Modanino, du nom de sa patrie, Modène, pour l'érection de son tombeau. Un ambassadeur vénitien, Pietro Pasqualigo, qui vit à Saint-Denis, en 1515, la sépulture de Charles VIII, dit que le roi y était représenté de grandeur naturelle et « par ce même maître qui a fait les sculptures de Saint-Antoine à Venise[1] ». — Nous ne

1. Armand Baschet, *la Diplomatie vénitienne*, p. 376.

connaissons plus ce monument que par des reproductions fort imparfaites, il est difficile d'en apprécier la valeur; en tout cas, il ne s'éloignait guère de l'usage adopté : Charles était à genoux, vêtu du manteau royal, entre quatre anges, également en prière, placés aux angles; le tout de bronze doré et sur un socle de marbre noir semé de K, lettre initiale de son nom. L'artiste, moins insouciant que nos nationaux, avait signé : *Opus Paganini Mutinensis*[1].

A ce groupe d'étrangers de peu de notoriété vint s'adjoindre, sous Louis XII, une des plus éminentes personnalités du xve siècle, Fra Giovanni Giocondo, tout à la fois humaniste, théologien et architecte, le fait n'étant pas rare en Italie. Nous ignorons qui, du roi ou du cardinal d'Amboise, eut le premier l'idée d'utiliser les talents du savant moine véronais; Vasari ne le dit pas nettement et, sans fournir d'autres détails, se contente d'assurer que, pendant le séjour du maître en France, il exécuta une infinité de travaux par tout le royaume. La première entreprise de Fra Giocondo semble avoir été la réfection du pont Notre-Dame, à Paris, en 1499, l'année même de l'entrée de Louis XII à Milan. C'était tâche d'ingénieur plutôt que d'artiste, mais il élevait en même temps — des documents irrécusables l'établissent — la belle façade de la Chambre des comptes, qui formait, avant l'incendie de 1737, le côté occidental de la cour de la Sainte-Chapelle. On en connaît très exactement l'ordonnance :

1. D'après dom Millet, la robe du roi était « d'azur, semée de fleurs de lys d'or ».

la partie vraiment originale se composait d'un escalier et d'un vestibule voûté, à deux travées, ouvert seulement sur la cour, mais sans clôture vitrée, réminiscence évidente des loges italiennes appropriée à notre climat. L'escalier, précédé d'un porche voûté, montait le long du bâtiment ; il n'était couvert que d'un lambris et offrait quatre grandes ouvertures à arcs surbaissés, jetés obliquement suivant l'inclinaison de la rampe pleine qui en occupait le bas. Le porche accusait la fin du gothique : pignon aigu épaulé par une galerie ogivale ajourée et deux piliers à pyramidions ; dans le tympan, les armes de France supportées par deux cerfs ailés au tabard fleurdelisé et le cou enserré d'une couronne royale ; au-dessous, le porc-épic, emblème des ducs d'Orléans, le tout sur un champ de fleurs de lis, de dauphins et d'L couronnées, les piliers et les tympans de l'escalier, le bandeau et la balustrade de la loge en étant de même ornés. De grands combles d'ardoise à hautes lucarnes couvraient le principal corps de logis, à l'instar de ce qui s'était fait précédemment. En somme, à l'exception de la loge, le style français de l'époque régnait dans tout cet ensemble dressé par un Italien.

Les tendances de la première Renaissance étaient bien autrement visibles sur la belle demeure bâtie pour Georges d'Amboise, à Gaillon, dans son diocèse de Rouen. Là, malgré l'irrégularité du plan et quelques détails qui appartiennent encore au xve siècle, comme les piliers quadrangulaires posés en losange, les arcs en anse de panier ou à clefs pendantes, les cercles trilobés, partout se manifestent déjà, en proportion notable, les emprunts faits sous une inspiration étrangère à

l'architecture et à la flore de l'antiquité : oves, rais de cœur et denticules, pilastres à candélabres, ou rinceaux à feuillages conventionnels entremêlés de figurines ou de chimères, et il est extrêmement curieux d'observer, dans les fragments parvenus jusqu'à nous, la naïveté cependant habile de nos ornemanistes et les marques de leur éducation première sur les chantiers du moyen âge. La même main qui fouillait avec tant de dextérité les nervures et les ondulations de la feuille de chou a revêtu, à son insu, l'acanthe romaine des mêmes caractères; car, on ne doit pas s'y tromper, et les comptes retrouvés de Gaillon en font foi, le personnel d'ouvriers italiens était presque nul en comparaison des travaux de sculpture ornementale qu'entraînait un si vaste et si riche édifice. Néanmoins, quoique le nom de Giocondo n'y ait pas été relevé, peut-être en raison directe de son action prépondérante, nous nous rallierions volontiers à ceux qui lui attribuent la paternité de cette œuvre remarquable, alors même que des procédés d'un genre particulier, plus spécialement en usage dans la haute Italie, ne fortifieraient pas cette opinion. Nous voulons parler des stalles et des boiseries de la chapelle de Gaillon, maintenant à l'ancienne abbaye de Saint-Denis, et que décorent d'ingénieuses marqueteries ou *intarsiature*. Au début de la Renaissance, il est très difficile d'établir la part exacte de l'inspirateur des travaux, — appelons-le ainsi, — la dénomination d'architecte n'ayant guère été employée que depuis François Ier; même, d'après Adolphe Berty, ce terme « désigna d'abord d'une manière plus spéciale l'artiste, distingué du constructeur, auquel on continuait à donner le nom de maçon.

Vraisemblablement, plusieurs des architectes célèbres, avant le règne de Louis XIII, ont seulement été des dessinateurs d'architecture, composant habilement les projets des édifices, et laissant aux hommes de métier le soin de les exécuter[1]. » Nous ne saurions concéder

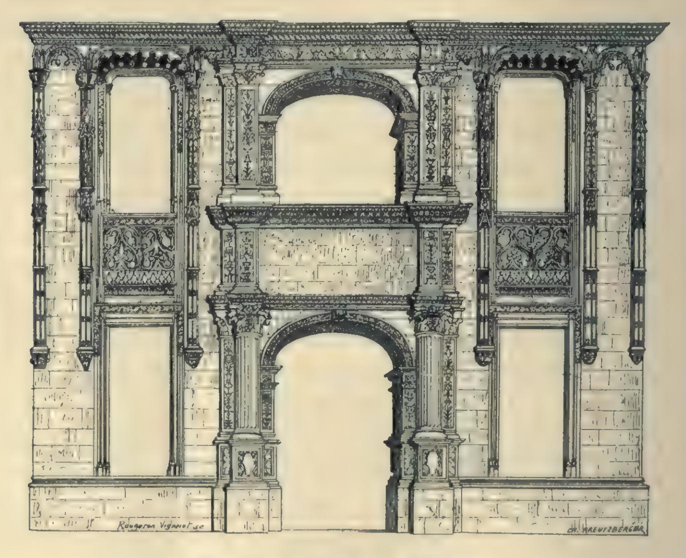


Fig. 60. — Façade de Gaillon.

à cette coutume une aussi longue durée, mais nous rappellerons qu'au milieu du XVIe siècle, Philibert Delorme s'élevait encore contre ces « donneurs de portraicts et faiseurs de desseins, dont la pluspart n'en sçauroient bien trasser ou décrire aucun[2] ». Ceci expli-

1. *Les Grands architectes de la Renaissance*, p. 97, en note.
2. *Architecture*, f° 21. Édition de 1567.

querait, sur les comptes de Gaillon publiés par M. Deville, la mention de Pierre Fain comme chargé du portique, de Guillaume Senault, de Pierre Delorme, maître maçon et tailleur d'images, de Roulland Leroux, l'auteur du superbe tombeau du cardinal, tous Rouennais, et du Tourangeau Pierre Valence, souvent désigné. A moins de supposer que ces maîtres eussent visité la péninsule, qu'ils y eussent déjà étudié les monuments antiques, comment comprendre le caractère si franchement italien de beaucoup de parties du palais, et surtout des fontaines, des terrasses, des grottes qui en embellissaient les abords? Sans doute, Georges d'Amboise, vivement impressionné par tout ce qu'il avait vu pendant ses différents séjours en Italie, en avait gardé le riant souvenir, et, à l'aide de son immense fortune, lui avait donné un corps en plein terroir normand; mais il fallait pour cela l'agent indispensable : un homme dont l'origine, la réputation, les connaissances multiples pussent diriger les efforts de nombreux collaborateurs, français pour la plupart, vers un but sans précédent. Cette dernière hypothèse admise, tel dut être, à notre avis, le rôle de Fra Giocondo (fig. 60).

II

L'aile du château de Blois élevée par Louis XII, sur le lieu de sa naissance, se classerait certainement parmi les édifices du plus pur style du XVe siècle, si quelques sculptures dans le mode italien n'en faisaient

un monument de transition. C'est toujours le plan rudimentaire que nous connaissons : une suite de salles prenant jour, d'un côté sur la place qui précède le château, de l'autre longeant sur la cour, au rez-de-chaussée un portique ouvert; immédiatement au-dessus, une galerie fermée de même dimension que le portique. La façade extérieure présente une masse assez imposante, solidement plantée, sans ressauts, divisée dans le sens de sa hauteur en deux quantités à peu près égales, la maçonnerie et la toiture. Les principaux ornements de cette partie sont la grande porte surmontée d'une niche à dais ogival abritant la statue équestre de Louis XII, et les hautes et riches lucarnes aux chiffres et armoiries du roi et d'Anne de Bretagne, sa seconde femme; elles sont de pierre ainsi que le soubassement, les bandeaux, la balustrade et les chaînes posées par assises irrégulières qui encadrent, sans préoccupation de la symétrie, les nus d'une muraille de briques rouges à réseau de briques noires; avec les plombs des petites lucarnes et du faîtage des combles, fidèlement restitués par M. Duban, et tout couverts d'emblèmes royaux peints ou dorés, de fleurs de lis de France et d'hermines de Bretagne, on a sous les yeux, nous l'avons dit, l'un des types les plus complets et les plus colorés de notre architecture nationale, en dehors de toute immixtion d'éléments étrangers[1]. La façade opposée, sur la cour, n'offre pas à beaucoup près une aussi grande variété d'ornements et produit pourtant plus d'effet; cela tient aux profondeurs

1. Tout au plus pourrait-on en trouver une légère trace dans la base des montants de la niche.

ombreuses du portique et à la saillie fort accusée des deux pavillons qui relient ce corps de logis aux bâtiments voisins, d'époque antérieure. A gauche, le plus important de ces pavillons s'appuie à la salle des États, massive construction du XIIIe siècle, et contient le vaste

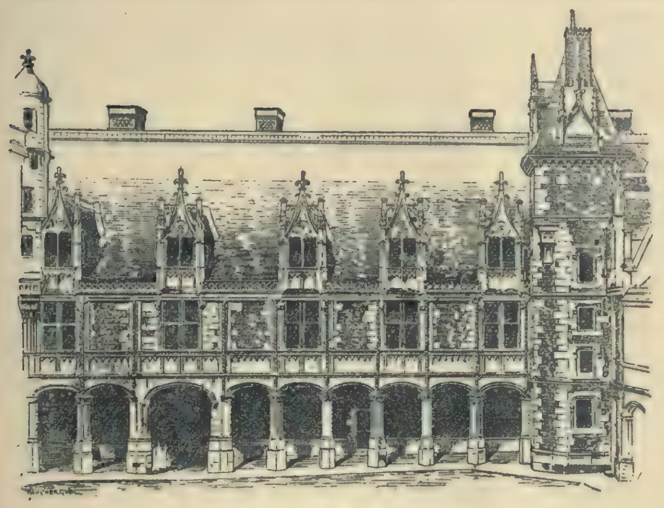


Fig. 61. — Château de Blois, aile de Louis XII, façade sur la cour.

et bel escalier qui y accède; celui de droite renferme de même un escalier, mais de largeur modérée, qui desservait la galerie de l'appartement royal et les chambres des combles. La structure de ce pavillon est charmante, grâce à d'ingénieuses pénétrations de moulures et à l'encorbellement du dernier étage motivé par le pan coupé de la base, disposition fréquente dans la dernière période du gothique (fig. 61). Le milieu de cette façade repose sur ce portique aux arcs en anse de panier d'un

si heureux aspect; l'une des ouvertures, plus grande que les autres, est l'unique entrée du château; — sous l'ogive de ses voûtes, vierges de toute restauration, ce que la France possédait d'illustre a passé pendant plus d'un siècle! — Les dix piliers du portique sont alternativement cylindriques et rectangulaires; le fût arrondi des premiers est maillé de losanges où s'inscrivent des fleurs de lis et des queues d'hermine; sur les quatre faces des seconds sont sculptés des montants d'*arabesques*[1] à l'italienne. Avec quelque simulacre d'oves sous la corniche du grand pavillon, ce sont les seuls emprunts faits à l'art nouveau; encore la composition en est-elle fort indigente : deux motifs se répètent indéfiniment et presque sans variantes, l'un à base de dauphins, l'autre de vase à trois griffes; quant à l'exécution, elle est assez lourde, avec des maladresses d'apprenti. Ou l'architecte n'avait à sa disposition que des nomades, rebut des ateliers florentins; ou, ce qui est plus probable, n'est-ce que le tâtonnement d'imagiers français encore inhabiles à ce genre de décor. Les chapiteaux sont meilleurs; quelques-uns même ont des arrangements pleins de verve et d'originalité, mais plutôt dans le sentiment du moyen âge, qui règne, du reste, sans partage, sur toutes les autres parties sculp-

1. On ne devrait désigner ainsi que les combinaisons, soit géométriques, soit puisées dans une flore conventionnelle, à l'imitation des Orientaux; mais le terme, quoique impropre, a prévalu. Celui de *grotesques*, plus exact, puisqu'il indique comme origine les décorations, sculptées ou peintes, découvertes dans les excavations de monuments antiques, — *grotte*, d'où *grotteschi*, — n'est guère appliqué, et alors avec la signification de baroque, qu'aux fantaisies de certains ornemanistes.

tées des deux façades, depuis les tympans des lucarnes et les ornements des bandeaux jusqu'aux culs-de-lampe des fenêtres et des encorbellements; ajoutons à regret que, sur ces derniers détails, notamment sur celui de très fort relief qui se voit à l'intérieur, au bout de la galerie du premier étage, on s'étonne de trouver des sujets bouffons poussés parfois jusqu'à l'extrême licence. Quelle que fût l'indulgence de nos pères en pareille matière, comment, dans sa résidence favorite, les yeux d'une jeune reine n'en étaient-ils pas choqués? L'inattention ordinaire des gens de haut parage fait penser que ces grivoiseries passaient inaperçues, si ce n'est d'un archer en gaieté, de quelque page narquois, placés au même niveau intellectuel que leurs facétieux auteurs.

Si la sculpture monumentale de ce temps — nous ne disons pas la statuaire — est, en général, d'autant plus faible que la figure humaine y tient une place plus importante; si, d'autre part, sous le ciseau de nos praticiens, la fécondité d'imagination et la souplesse de main de leurs confrères d'Italie ne se montrent pas encore dans leurs premiers essais, l'architecture civile reste toujours pleine d'intérêt par cela même qu'elle reflète naïvement la vie contemporaine. Jetons un dernier regard sur le palais de Louis XII : le plan est simple comme les habitudes, dont le confort était restreint; au dehors, un luxe sobre, un peu bourgeois, non toutefois sans noblesse; quelque chose de carré et de lourd en harmonie avec le costume, mais, à sa ressemblance, de belle couleur et de solide matière; qu'on se rappelle l'or et l'azur des plombs, le pourpre velouté de la brique. Pas trace de lyrisme, tout à l'utile et au sérieux; la gé-

néreuse insanité de l'escalier et de la lanterne de Chambord n'aurait pas été comprise. Dans les emblèmes, persistance du sentiment religieux : des anges agenouillés soutiennent la couronne et l'écu de France; au lieu de la fulgurante salamandre du roi-chevalier, le porc-épic cheminant à petits pas ou la cordelière d'Anne de Bretagne, devise à double sens [1] et, suivant le temps, symbole de viduité ou de foi mystique. Malgré tout, en dépit de ses faiblesses et de ses hésitations, cette aube de la Renaissance n'en est pas moins l'un des moments les plus attrayants de l'art français.

Du reste, nous ne sommes encore qu'à la première heure. Au pied de ce même château, dans cette même ville de Blois, l'Italie, représentée cette fois par de vaillants artistes, va prodiguer bientôt toutes ses grâces.

III

La suprématie définitive du pouvoir royal ayant rétabli l'ordre avec la paix intérieure, l'assiette escarpée, les formidables murailles des demeures féodales n'avaient plus raison d'être, surtout depuis les progrès de l'artillerie. Les guerres d'Italie achevèrent de démoder

1. La légende : J'ai le *corps délié*, qui l'accompagne quelquefois, en donne l'une des significations par un de ces jeux de mots, d'un goût plus qu'équivoque, fréquents aux xv[e] et xvi[e] siècles; quant à l'autre, saint François était le patron du père d'Anne de Bretagne, celui-là même en mémoire de qui fut exécuté le chef-d'œuvre de Michel Colombe.

cette architecture militaire du moyen âge appliquée, quelquefois même dans l'enceinte des villes, à des logis particuliers. Non seulement les châteaux étaient descendus de la colline dans la plaine et n'avaient gardé de leurs défenses extérieures que celles, comme les douves et le pont-levis, strictement nécessaires contre une agression éventuelle, mais, sur l'ancien plan maintenu par tradition, on n'élevait plus, au commencement du XVIe siècle, que des tours percées de fenêtres superposées répondant à chaque étage, et, à la place des courtines, des bâtiments d'habitation aussi largement ouverts qu'elles avaient été soigneusement closes. Si les mâchicoulis étaient encore usités, c'était autant parce qu'ils donnaient un mâle et seigneurial couronnement à l'édifice que par la circulation facile établie entre ses différentes parties, à la hauteur des combles et des lucarnes, par le couloir qu'ils supportaient; souvent ils étaient remplacés par des consoles accompagnées de coquilles concaves, l'un des arrangements caractéristiques de l'époque. Quand le propriétaire ne pouvait faire les frais d'une reconstruction complète, beaucoup de ces vieilles résidences étaient du moins remaniées au goût du jour. Le besoin de porter la vue sur le voisinage immédiat de châteaux forts, transformés désormais en maisons de plaisance, fit agrémenter le plus possible leurs approches, et créer autour d'elles une zone intermédiaire entre l'œuvre d'art et la nature agreste. C'est alors que l'on traça ces jardins réguliers, ornés de compartiments de verdure à dessins divers, qui étaient bordés et divisés dans toute leur étendue par de longues galeries de bois, ajourées en manière de treilles, et

appelées berceaux de charpenterie. Les exemples en abondent dans le livre d'Androuet du Cerceau; à eux remonte sans doute l'idée première de ces jardins, dits à la française, qui forment à l'architecture des XVIIe et XVIIIe siècles un cadre indispensable.. Sous Louis XII, au nord du château de Blois, s'étendaient donc des jardins divisés en jardins hauts et jardins bas. On remarquait dans ces derniers le curieux petit édifice bâti pour Anne de Bretagne, encore debout de nos jours et sur la destination duquel on n'est pas bien fixé; puis un pavillon rentrant plus spécialement dans le genre de décoration dont nous venons de parler. André Félibien le vit vers 1680 et nous en a laissé une description très claire que certains fragments sculptés confirment, quant à la beauté des matériaux et de l'exécution [1]. Ce pavillon était de charpente, sur plan octogone, en bois admirablement travaillé, et clos seulement de treillis; parmi ses ornements figurait la cordelière de la reine « tout autour en forme de cordon »; un dôme avec lanternon vitré le couvrait, tous deux d'ardoise et de plomb doré; au sommet se dressait une statue de saint Michel également dorée. L'ensemble avait environ dix-huit mètres de haut. Dans l'intérieur se trouvait abritée une fontaine toute de « marbre esgalement blanc et doly ». Au milieu de son bassin à huit faces, orné des armes, chiffres et emblèmes du roi et de la reine, sur une base triangulaire, reposait une grande vasque ronde, surmontée elle-même d'une seconde, beaucoup plus

1. *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royalles et bastimens de France*, publiés par M. A. de Montaiglon. 1874.

petite, d'où jaillissait l'eau dans la vasque inférieure pour tomber de là, par quatre masques de lion, dans le

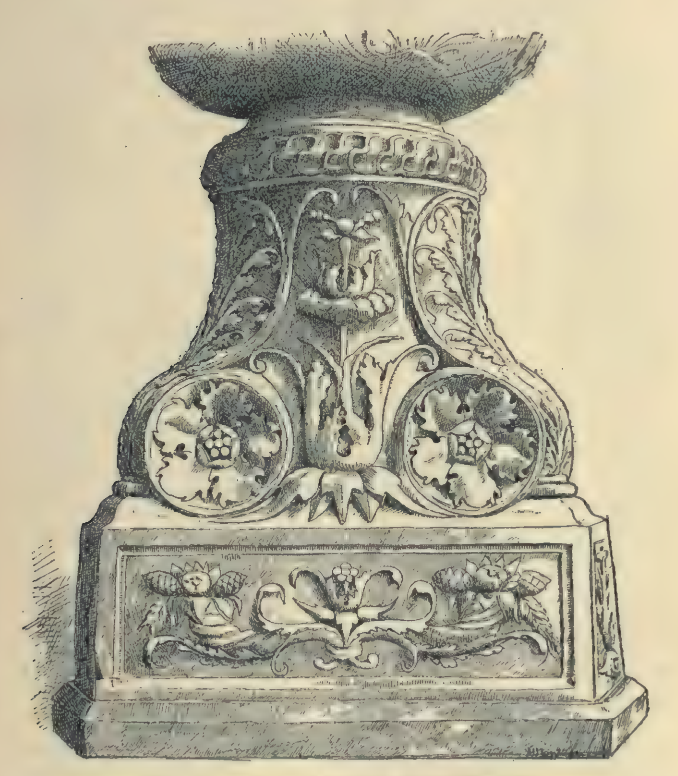


Fig. 62. — Base de fontaine des *jardins bas* du château de Blois.

bassin octogone. Un jour, faute d'entretien, la charpente s'écroula et entraîna la ruine du monument; des morceaux importants de la fontaine nous sont heureusement parvenus et en permettraient même, quoique

mutilés, la restitution presque totale. Ce sont : au musée de Blois, trois des côtés du bassin et la grande vasque à mufles de lion; à Vendôme, dans l'église de la Trinité et servant de support aux fonts baptismaux, le pied de cette vasque; nous en donnons un croquis (fig. 62). Toutes ces pièces sont des chefs-d'œuvre. En ce qui regarde le caractère des ornements, le doute n'est pas possible, ils sont italiens de forme et d'exécution, réserve faite cependant des chiffres et des emblèmes royaux dont le dessin appartient à l'âge précédent (fig. 63), et, autant qu'on peut appuyer une appréciation de style sur des documents écrits, pour l'ensemble architectonique du pavillon, où nous pensons voir une conception française.

Il y a une telle différence entre les beaux marbres de la fontaine et les arabesques du château que plusieurs années doivent les séparer, pendant lesquelles, le goût s'affinant, on s'adressa à qui avait étudié longuement ces bas-reliefs à l'antique et les avait introduits et vulgarisés.

A ce moment, une famille florentine, établie à Tours, exerçait sur l'art français une influence incontestable, principalement dans les choses de l'ornementation. Antoine Juste et son frère Jean sont, sinon les premiers en date, du moins les patrons les plus éminents de toute cette école de sculpteurs français qui couvrirent de si charmants caprices les monuments de la Normandie et des bords de la Loire, pendant la première moitié du XVI[e] siècle. Le tombeau des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, qui est de 1506, leur est attribué avec beaucoup de vraisemblance; celui de l'évêque Thomas James fut exécuté en 1507 pour la cathédrale

de Dol, par Jean Juste, qui le signa. D'octobre 1508 à



Fig. 63. — Chiffre d'Anne de Bretagne

octobre 1509, la présence d'Antoine est établie d'une façon certaine dans les travaux de Gaillon; en 1510,

sur l'ordre de Louis XII, il fait une biche de cire destinée à la galerie du jardin de Blois[1]. Pour un monument de marbre, placé au point central de la promenade quotidienne du couple royal, rien d'improbable à ce qu'on ait appelé des Florentins très habiles à sculpter cette matière et déjà au service de la cour.

Dans la ville, à peu de distance du château, se voit l'hôtel d'Alluye, du nom d'un fief de son fondateur Florimond Robertet, secrétaire des finances; construit d'après le même système que l'aile de Louis XII, en brique et pierre, il a été remanié et agrandi sous François Ier. Là encore nous retrouvons aux culs-de-lampe de la façade les derniers imagiers du moyen âge; sur le linteau des portes et aux chapiteaux de l'entrée et du double portique de l'intérieur, la nouvelle école. Dans l'ordre des maisons privées, c'est bien un édifice de transition et, sur une structure gothique, la Renaissance est venue semer ses premières fleurs. On ne peut voir de plus gracieux et plus délicats ornements que ces bas-reliefs, à peine d'un ou deux centimètres de saillie, ciselés dans cette pierre tendre de Bourré, si blanche et d'un grain si propre aux finesses de l'outil. Il semble qu'à défaut du marbre, la nature ait voulu préparer d'avance, pour les contrées du centre, le champ de ces beaux enroulements à la manière antique. N'entreprenons pas la tâche impossible d'y faire la part des artistes indigènes et des étrangers; s'il est vraisemblable que ceux-là, avec la faculté d'assimilation particulière

1. Voir, sur cette famille des Juste, les excellents articles de M. A. de Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts,* années 1875 et 1876.

à la race, suivent de près leurs devanciers, ceux-ci ont laissé des preuves irrécusables de leur collaboration à l'œuvre commune, ne serait-ce que quelques-uns de ces écus coupés à la florentine qui portent les armes du baron d'Alluye (fig. 64), ou encore la cheminée de la salle du conseil, toute resplendissante d'or et des plus vives couleurs, et qui, dans les lignes classiques de son architecture, entoure les insignes de la monarchie française de sentences grecques et italiennes (fig. 65). Est-ce l'helléniste Fra Giocondo qui les a composées à la requête de l'opulent ministre de Louis XII? Le double portique qui règne sur la cour, ainsi que celui que formaient jadis les dix colonnes de marbre blanc, maintenant au château des Montils (Loir-et-Cher), peuvent-ils être compris parmi les *infinite opere* dont parle Vasari? Girolamo della Robbia a-t-il modelé les beaux médaillons des Césars



Fig. 64. — Bas-relief de l'hôtel d'Alluye.

et celui d'Aristote qui garnissent le soubassement du premier étage (fig. 66) ? Nous ne pouvons rien affirmer; mais, pour Giocondo, les dates sont concordantes;



Fig. 65.
Cheminée de l'hôtel d'Alluye.

et quant aux terres cuites avec leur entourage de gros fruits, elles sont absolument, moins l'émail, dans le goût de celles sorties de l'atelier céramique fondé par l'illustre Luca, grand-oncle de Girolamo; de plus, nous savons que ce dernier avait beaucoup travaillé dans

l'Orléanais; le comté de Blois en faisait partie. Or,



Fig. 66. — Portique de l'hôtel d'Alluye.

comme l'hôtel d'Alluye a été visiblement modifié dans

les premières années de François Ier, alors que ce prince avait maintenu Robertet au poste qu'il occupait sous son prédécesseur, rien ne s'oppose matériellement à cette attribution. En tout cas, que ces bas-reliefs soient de la main même de Girolamo — et ils en sont dignes — ou de l'un de ses imitateurs, leur caractère tout italien n'est pas contestable. La fusion des deux styles est accomplie dans l'architecture comme dans l'ornementation.

IV

L'art statuaire, encore limité aux sujets religieux, ne pouvait se transformer que beaucoup plus tard. En effet, les quelques figures échappées aux iconoclastes de la Réforme et de la Révolution témoignent de la persistance des anciennes traditions nationales, et quand une velléité d'innovation se produit dans les tombeaux, c'est en des parties secondaires et qui relèvent toujours de la décoration architectonique. Sur le monument des enfants de Charles VIII, à coup sûr d'inspiration italienne et affectant déjà le caractère semi-païen de la Renaissance, les deux petits *gisants*, ainsi que les angelots qui les assistent, ne diffèrent pas des tombes de Saint-Denis. Pareille remarque s'applique à l'ensemble du superbe mausolée de François II, duc de Bretagne, et de Marguerite de Foix, exécuté par Michel Colombe, de 1502 à 1507, d'après les plans du peintre Jean Perréal. Une lettre de ce dernier nous apprend bien

que le grand sculpteur y employa pendant cinq ans « deux tailleurs de massonnerie entique italiens ». A eux incombait donc la tâche délicate de composer et d'exécuter les arabesques des pilastres, elles sont ravissantes; mais, pour tout le reste, la gloire en revient absolument à la France et au chef de l'école de Tours qui occupe une place à part et, comme Jean Fouquet, isolée dans sa supériorité. Ce n'est pas le seul trait commun qu'il ait avec lui : il résidait à Tours s'il n'en était pas originaire, — on ne sait au juste s'il était Breton ou Tourangeau; — la même obscurité plane sur les circonstances de sa vie, bien que célèbre de son temps, puisqu'une princesse étrangère, Marguerite d'Autriche, s'adressait à lui, octogénaire, pour la sépulture de Philibert de Savoie, son époux[1]. Des œuvres multiples que suppose une aussi longue carrière, bien peu nous sont parvenues, et seulement de sa vieillesse; que devaient être celles de sa maturité ? N'attendons pas de l'indifférence des contemporains quelque lumière sur une personnalité pourtant si remarquable; établir une démarcation entre l'artiste et l'artisan était un fait si rare à cette époque que les chances d'information sont bien minimes. Le point important pour nous, celui de la nationalité, est indiscutable : Colombe est Français, et quoique ayant vu, à Amboise, avec la petite colonie amenée par Charles VIII, à Gaillon et à Tours, sous le

1. Après des études et modèles pour l'église de Brou, dressés par J. Perréal et M. Colombe, l'exécution passa à des artistes flamands, non sans garder des traces du concept primitif, ainsi que l'a très savamment exposé M. Charvet dans sa biographie de Jean Perréal. Lyon, 1874.

ciseau des Juste, les premiers essais de la Renaissance, en connaissant même peut-être le berceau, il est resté cependant jusqu'à la fin, à l'exemple de Fouquet, l'homme du moyen âge par la conscience et la gravité du sentiment. Seulement, son influence semble avoir été plus étendue et plus durable que celle du peintre, à cause de son mérite transcendant et des nombreux collaborateurs que nécessitaient ses longs travaux. Est-ce à l'un de ses disciples ou au maître lui-même qu'il faut donner la Vierge de marbre acquise par le musée du Louvre en 1875 ? Sa noble et simple attitude, quelque rapport de type avec l'une des Vertus du tombeau de Nantes, son lieu de provenance, — le château d'Olivet, près d'Orléans, — s'ils ne tranchent pas absolument la question en faveur de Colombe, établissent tout au moins que ce précieux morceau est sien, comme sorti de son école et pénétré de sa doctrine (fig. 67).

Aux qualités d'expression et d'ampleur, d'énergie réaliste et de hardiesse de main qui distinguaient les sculpteurs flamands-bourguignons, Claux Sluter et son entourage, l'école de Tours oppose des qualités toutes contraires : la placidité, la grâce des ajustements, une exécution très fine au service d'un naturalisme qui n'offense jamais le goût. Le progrès accompli est si considérable, la tendance vers le beau tellement accentuée, qu'en certaines parties de l'œuvre de Michel Colombe ils ne nous semblent pas pouvoir être dépassés ; à elles seules, les figures couchées de François II et de Marguerite de Foix placent le maître au premier rang et dominent celles de la Chartreuse de Dijon de toute la hauteur qui sépare le style du caractère. Espérons

qu'un jour, par la comparaison immédiate entre les monuments rassemblés au Trocadéro, la sagacité de quelque critique suppléera au silence de l'histoire et restituera au grand sculpteur du xve siècle plus d'une œuvre anonyme ou d'attribution erronée. Sans nous arrêter avec trop d'insistance aux représentations peu importantes des enfants de Charles VIII, il y a déjà lieu de remarquer combien, pour le modelé des visages et des mains, elles sont d'un art autrement souple et savant que les figurines de la base; la disposition des pennes aux ailes des quatre petits anges soutenant les coussins et les armoiries est la même qu'aux anges du tombeau du duc de Bretagne. Ces détails, en apparence insignifiants, ont quelquefois la valeur d'une marque d'atelier et peuvent éclairer l'observateur attentif; il



Fig. 67. — Vierge de l'école de Tours.
(Musée du Louvre.)

est d'ailleurs malaisé de concevoir que, pour les images de ces fils de roi, on ait négligé de s'adresser à un artiste hors ligne, alors que l'insuffisance des Juste, en tant que statuaires, est démontrée par ce que l'on connaît d'eux en ce genre; leur véritable domaine est l'ornement et ils y excellaient comme tous les Florentins. — Un autre tombeau, dans la cathédrale du Mans, celui de Charles III, comte du Maine et frère du roi René, se rapproche beaucoup de la manière de Colombe; la forme ainsi que la décoration très simple du sarcophage sont imitées de certaines urnes antiques; un Italien en a donc donné les profils, mais nous avons vu que la conception générale du monument échappait au sculpteur. Le prince étant mort en 1473, on aurait là un ouvrage de la pleine vigueur de l'artiste; malheureusement, la tête et les mains ont été fort mutilées. Nous livrons à l'examen d'hommes plus compétents cette conjecture toute personnelle.

V

La peinture est d'une infériorité notoire, et le peu d'ouvrages et de noms de maîtres arrivés jusqu'à nous ne dénote pas que l'école fût bien vivace et le goût de cet art très répandu. Nous avons eu l'occasion, à propos de Michel Colombe, de citer l'excellente étude faite sur l'un des principaux peintres de ce temps, Jean Perréal, dit Jean de Paris. M. Charvet l'a suivi avec certitude de 1485 à 1528, année probable de sa mort: il

nous le montre installé à Lyon, dirigeant les préparatifs de toutes les *entrées* de souverains dans cette ville ; accompagnant Charles VIII à Naples, Louis XII en Lombardie, en qualité de valet de chambre, charge vénale fort recherchée qu'il occupe encore en 1523 auprès de François Ier; artiste aussi souple qu'habile, il dresse les plans du tombeau de Nantes, puis devient, au service de Marguerite d'Autriche, contrôleur des travaux de l'église de Brou; enfin il est souvent préposé aux fortifications de Lyon, même à des opérations de voirie. De peinture proprement dite, il n'en est guère question, et si l'on accepte, comme de Perréal, le tableau donné par M. Bancel à notre galerie nationale, l'œuvre ne justifie la réputation de l'artiste que par la médiocrité des autres peintres français. Certains emblèmes héraldiques semblent indiquer que les deux personnages agenouillés aux côtés de la Vierge sont bien réellement Charles VIII et Anne de Bretagne, très jeunes, vers l'époque de leur mariage, en 1491 ; mais alors le pinceau officiel a singulièrement amolli, pour ne pas dire défiguré, les types si accentués des deux époux. La question de ressemblance écartée, ce panneau, conçu dans le goût flamand, est d'une exécution très précieuse et d'un coloris assez puissant; pourquoi faut-il que le dessin en soit si faible et dépourvu de tout caractère? Jusqu'à découverte plus concluante, c'est encore parmi les enlumineurs qu'on doit chercher les vrais représentants de la peinture française. A qui, de Jean Poyet, habitant de Tours, ou de Jean Bourdichon, peintre et valet de chambre du roi, décerner l'honneur d'avoir décoré le livre d'heures d'Anne de

Bretagne? A tous deux, peut-être. Si l'un se peut prévaloir d'un compte détaillé de payement, d'août 1497, en exacte concordance avec le nombre et la nature des illustrations de la première série, les Heures proprement dites, l'autre reçoit, en 1508, une somme six fois plus considérable pour avoir peint, à l'usage de la reine, « une grans Heures », terme qui s'applique à merveille au plus somptueux manuscrit de cette époque. Quelque temps après les secondes noces d'Anne, le fait d'avoir ajouté diverses prières, et de la main de Bourdichon, généreusement salarié comme attaché à la personne royale, la majeure partie des grandes miniatures — 28 sur 51 — concilie les documents. L'originalité des deux suites prises en elles-mêmes ne suffirait pas à les distinguer; le style, l'exécution sont identiques; on retrouve partout l'ancien procédé de lumières d'or posées sur des tons intenses, un dessin suffisamment correct, mais sans ce nerf que donne l'étude directe de la nature, et surtout, pour la composition, sans cette variété et cet imprévu qui placent Fouquet au rang des maîtres. Le tout forme un missel digne d'une souveraine, non un chef-d'œuvre personnel comme celui exécuté pour Étienne Chevalier. Les Heures d'Anne de Bretagne ont cependant un grand mérite à nos yeux, celui de se dégager sensiblement, par beaucoup de côtés, de l'influence flamande, et de chercher, quelquefois avec succès, plus d'idéal dans les types, plus de simplicité dans les ajustements. La peinture des Confesseurs offre une très belle figure de pape; plus loin, on remarque celle de saint Liphart, évêque, la riche couleur d'un saint Hubert, dans le groupe des

Vierges quelques têtes vraiment suaves. L'art français commence donc ici à s'épurer des vulgarités du xve siècle, et il ne le doit en ce moment qu'à lui-même, car, si l'on en juge par l'affreux portique à frise de têtes de bœuf reliées par des guirlandes, dans la scène de la résurrection de Lazare, le peintre ne connaissait que de nom l'architecture antique et l'Italie. Tourangeau ou Blésois, il a consulté, par exemple, avec intelligence, les prés, les vergers, les forêts du sol natal, les bestioles qui les animent, pour y puiser les motifs de la bande marginale à fond d'or des feuillets du texte, l'un des attraits de ce superbe manuscrit.

La vogue de l'enluminure allait cependant diminuer de plus en plus, même chez cette classe de lecteurs un peu futiles qui prisent avant tout le commentaire des figures. En 1488, date assez rapprochée de l'introduction de l'imprimerie en France, Philippe Pigouchet imprima à Paris, pour son propre compte et pour quelques libraires, des ouvrages de piété, — principalement des Heures — ornés de nombreuses gravures taillées sur bois, ou quelquefois, estime-t-on, en relief sur métal; planches et texte, tirés sur vélin d'une grande finesse, passaient par les mains d'enlumineurs qui leur donnaient rapidement et à moindres frais l'aspect d'un véritable manuscrit. Qu'il y eût dans le fait des vendeurs supercherie volontaire ou simple imitation, le livre restait encore d'un haut prix. Devant le succès de ces publications, plusieurs libraires — au premier rang Simon Vostre, Antoine Vérard et Thielman Kerver — finirent par porter dorénavant leurs efforts sur l'exécution des sujets et des encadrements gravés, et par vendre ces Heures

imprimées, sauf de rares exemplaires de luxe, telles qu'elles sortaient de la presse, c'est-à-dire en noir avec quelques rubriques. Le coup fut cruellement décisif pour les pauvres miniateurs, déjà ravalés, en majeure partie, au rôle de simples coloristes; il n'est guère de progrès qui ne déplace des intérêts et ne fasse quelque victime. Désormais, les gens de petite fortune purent goûter un plaisir jusqu'alors exclusivement réservé aux riches : celui d'interroger le calendrier, de suivre les offices et de lire leurs oraisons dans un recueil splendidement illustré, et, si la typographie parisienne n'eût pas à se glorifier des chefs-d'œuvre d'un Dürer ou d'un Burgkmaier, elle répandit du moins le goût de l'image et elle vulgarisa certaines compositions qui étaient loin d'être sans valeur pour le temps et qui gardent encore dans l'histoire de la gravure une place très honorable. Le style en est franchement gothique, beaucoup plus flamand que les miniatures contemporaines, parfois même assez voisin de l'école de Nuremberg; c'est à peine si l'on découvre çà et là un motif, très alourdi du reste, emprunté à l'ornementation italienne. En outre des grandes planches consacrées au Nouveau Testament, les encadrements du texte montrent des légendes bibliques, de petites figures isolées, souvent des scènes familières, chasses, travaux des champs, etc. Enfin les entourages de plusieurs éditions reproduisent aussi la Danse des morts, cette sombre fantaisie du XV[e] siècle que l'instinct égalitaire de la race gauloise avait plus directement engendrée peut-être que la pensée de notre néant. La vogue de ces beaux livres se prolongea longtemps : en 1571, cinquante ans après la mort

de Kerver, un des descendants du libraire parisien publiait les Heures de Notre-Dame à l'usage de Chartres, en caractères gothiques et avec gravures sur bois. Le sentiment chrétien dont est pénétré tout l'art du moyen âge lui assurait en effet sur les choses du culte, et lui assure encore dans nos sociétés modernes, une influence posthume à laquelle il serait difficile d'assigner un terme; mais il n'est pas moins curieux de voir que l'imprimerie, l'agent énergique entre tous du mouvement contraire de la Renaissance, nous a cependant transmis les productions des derniers jours de la période ogivale.

STYLE FRANÇOIS Ier

Dans son *Livre du courtisan,* Balthasar Castiglione reproche à notre pays, non sans fondement, de ne reconnaître que la seule noblesse des armes, et, sur ce propos, il met dans la bouche de Julien le Magnifique une appréciation remarquable du caractère de François de Valois, encore comte d'Angoulême et héritier présomptif du trône quand l'auteur composait ce traité. « Si la fortune veut que Mgr d'Angoulême succède, comme on doit l'espérer, au roi de France, je suis fermement convaincu que, de même que la gloire des armes fleurit et brille en France, de même celle des lettres devra également resplendir du plus vif éclat. C'est grande merveille — ajoute-t-il plus loin — que, dès sa jeunesse, ce prince formé par son seul instinct, contre l'usage de sa nation, se soit dirigé de lui-même dans une si bonne voie. Et comme les inférieurs suivent toujours l'exemple des supérieurs, il peut arriver que les Français finissent par estimer les lettres ainsi qu'elles le méritent ; ce qu'il ne sera pas difficile de leur persuader, s'ils veulent seulement prêter l'oreille à ses conseils[1]. » Nul n'ignore avec

1. *Il libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione.* Venise, 1528.

quelle précision s'est réalisé le pronostic de Castiglione, l'ami et le conseiller de Raphaël, et pour qui, en vrai familier de la cour d'Urbin, le goût des arts était implicitement compris dans la culture littéraire. Aussi, de tous les princes dont il est reçu maintenant d'accoler le nom à chaque modification de style survenue depuis trois siècles, Francois Ier possède les titres les plus incontestables à ce patronage. Sans doute, l'un de ses prédécesseurs avait déjà manifesté, durant sa courte vie, quelques élans analogues, un égal penchant pour les entreprises grandioses; mais que de dissemblances physiques et intellectuelles entre le malingre Charles VIII, presque difforme, « petit homme de corps et peu entendu », et ce beau jeune homme de vingt et un ans, à la taille athlétique, d'esprit naturellement facile et généreux quand il pouvait se soustraire à certaines influences funestes, si capable de comprendre la grandeur et l'utilité des sciences tout en y restant étranger, et sensible quand même, dans ses plus mauvais jours, aux charmes de la poésie et de l'art! On a peint d'un mot François Ier : c'est le roi de la Renaissance. Son avènement, le 1er janvier 1515, ouvre donc définitivement l'ère nouvelle dont nous avons indiqué les phases préparatoires.

I

L'arc rond a remplacé l'arc aigu dans les monuments civils; les colonnes qui le supportent sont cylindriques et galbées, couvertes de chapiteaux irréguliers, avec ou

sans entablement. Quoique le plan et les dispositions des constructions précédentes soient maintenus, ainsi que leurs grands combles à hautes lucarnes, souvent aussi leurs fenêtres rectangulaires divisées par des meneaux, la préoccupation de l'antique est visible en maint endroit. Pilastres, frontons, corniches et moulures en sont inspirés, mais avec un laisser-aller très éloigné de la pureté de goût et de l'étude savante des profils qui distingueront les architectes de la fin du règne. En revanche, leurs devanciers, les humbles *maîtres ès œuvre de massonnerie,* la plupart inconnus, ont des audaces et des coups d'ailes qui compensent bien des incorrections. Citons seulement la façade septentrionale de Blois, surtout le magnifique escalier de la cour (fig. 68); celui de Chambord et sa fameuse lanterne qui se dresse à près de cent pieds au-dessus de la terrasse du château. Cette sorte de campanile reste encore sans rivale pour la hardiesse et l'élégance de son ensemble : huit arcades, dont les pieds-droits sont plaqués de pilastres et accompagnés de colonnes, soutiennent autant de contreforts décorés du chiffre royal et de salamandres couronnées; de là s'élancent la lanterne et son amortissement à fleur de lis colossale (fig. 69). Cette première architecture de la Renaissance, à ce point de son expansion, a reçu et gardé un caractère tout festoyant et printanier, comme un persistant reflet de ces horizons nouveaux entrevus alors par un monde de poètes et d'artistes. Elle se sépare franchement de l'architecture ogivale, toujours assez sévère, même dans sa période fleurie et ses applications mondaines, peut-être en raison de son origine claustrale, ou, tout simplement, par suite de la forte saillie de ses

membres et de sa sculpture ornementale très fouillée et

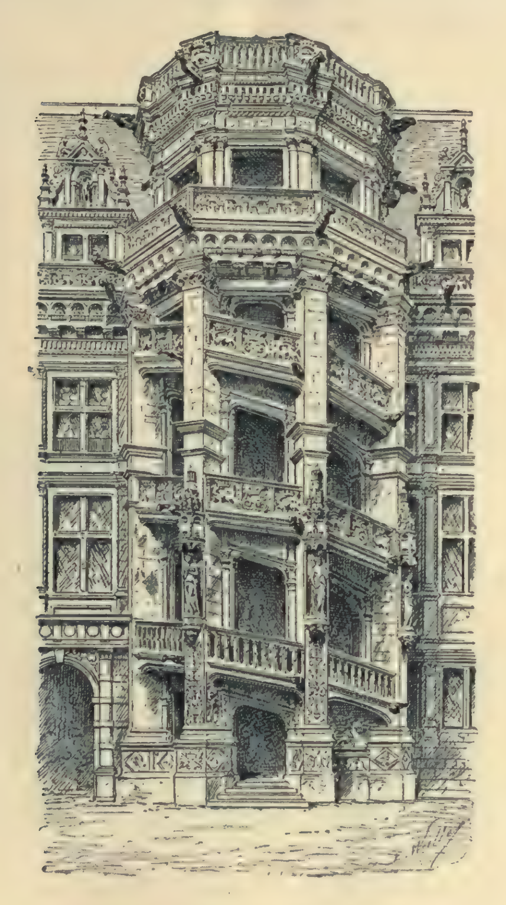


Fig. 68. — Escalier du château de Blois.

ombreuse. L'âge n'agit pas de même sur l'une et sur l'autre. Alors que le gothique neuf semble quelque peu

sec et métallique, et, comme le bronze trop aigrement

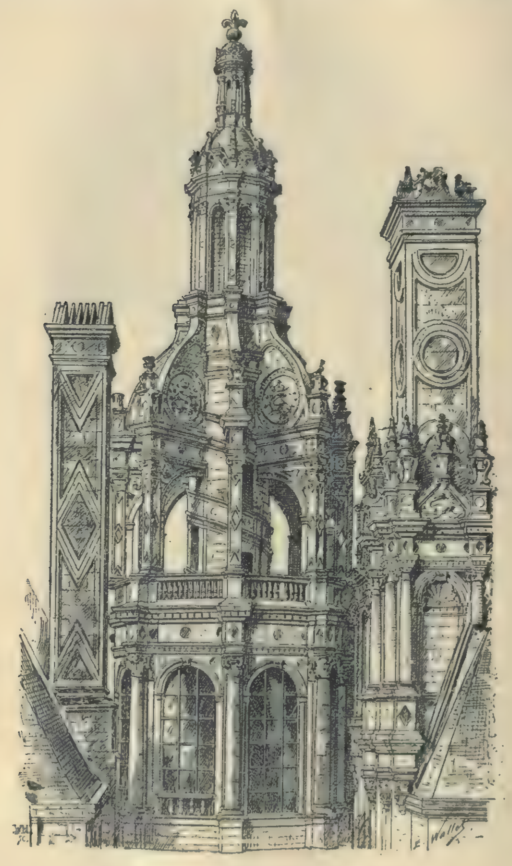


Fig. 69. — Lanterne de Chambord.

ciselé, réclame la patine du temps, le style Renaissance, plus méplat dans ses détails, s'accommode mieux de la finesse et de la blancheur des matériaux. Il est, par

essence, lumineux et jeune, d'humeur si riante qu'il en devient déplacé dans les sujets sérieux, une église ou un tombeau ; tant d'arabesques, de trophées, d'emblèmes et de caprices profanes n'y sont pas de mise. Tout cela séduit sans émouvoir jamais ; c'est sans contredit l'art de la vie et de la grâce, rarement celui des hautes et graves pensées. Reconnaissons-le, au moins d'une manière générale.

II

L'air de fête extérieur des grandes habitations se retrouvait sur le galant costume de la noblesse française et de quiconque était attaché à la personne du prince. Tous les documents contemporains, miniatures et tapisseries — entre autres la suite importante du château d'Uriage — s'accordent à nous montrer l'habit des deux sexes enrichi à profusion de passements et de taillades, et presque toujours de tons clairs et gais. Cependant l'intérieur des châteaux contemporains est loin de répondre à leurs dehors, et nous ne pensons pas que la vétusté et les révolutions de la mode en soient seules responsables. Passe encore pour Blois, enté sur d'anciens édifices, délaissé de bonne heure par François Ier lors de la création de Chambord, et tellement ruiné depuis le XVIIe siècle par des destinations déplorables qu'il ne peut servir d'argument. Il ne saurait être ici question des peintures de M. Duban, prodiguées sur les solives et les murailles, fantaisies d'architecte dont le style est

aussi discutable que le point de départ en est arbitraire, quoi que disent les guides de leur prétendue authenticité. Mais Chambord n'a pas subi d'aussi cruelles vicissitudes et les mêmes restaurations intérieures que Blois; aucun vestige ne vient témoigner d'un luxe autre que temporaire et réduit au mobilier volant du moyen âge. Les tapisseries *suivant la cour* accrochées à chaque installation, quelques chaires et des coffres pour sièges, beaucoup de coussins, formaient sans doute, avec les gros meubles indispensables, tout le confort de ces résidences royales, résidences de quelques jours d'ailleurs, car jamais souverain ne fut moins stable que François; les archives étrangères ont divulgué les doléances de leurs diplomates à ce sujet. Les exercices du corps, les joutes et la chasse absorbant, à peu d'exceptions près, l'existence de la noblesse, l'emploi du temps était réglé de même à la cour de France, et la foule des courtisans, encore insoucieuse de ses aises, ne songeait qu'à imiter et suivre le maître dans les divertissements violents qui lui avaient fait choisir pour cet immense édifice un pays sans beauté, presque sauvage. Rien de plus rudimentaire que les chambres et les appartements de Chambord; toute l'ingéniosité de l'architecte s'est concentrée sur les dégagements. Si Madrid, puis Fontainebleau, enfin le Louvre, sous Henri II, purent aller de pair comme richesse de décor avec les palais italiens, la cause en est, soit à la nécessité d'une représentation officielle plus en rapport avec la puissance du pays, soit à l'intervention de tant d'artistes accourus à l'appel si sincèrement chaleureux du royal amateur. Michelet, très dur d'ordinaire pour François Ier, lui rend au

moins justice sur ce point quand il le compare aux autres monarques de son temps : « Tous honoraient les artistes, mais François Ier les aima. » Pourtant cette grande passion, le meilleur de sa gloire après tout, avec la protection accordée aux lettres, rencontre moins d'indulgence chez une certaine catégorie d'archéologues. A les en croire, il est responsable de la fin prématurée de l'art ogival, l'art national par excellence, étouffé, plein de sève encore et avant d'avoir donné tous ses ruits, par des étrangers de second ordre, déjà entachés d'une précoce décadence.

C'est exagérer singulièrement les faits. D'abord, nous l'avons exposé, la recherche d'une esthétique nouvelle s'était produite bien avant 1515; le jeune roi ne fit que l'encourager avec la fougue de son tempérament. Les Français de Fornoue et de Brescia n'y étaient pas si indifférents que le donne à entendre Balthasar Castiglione. N'était-elle pas justifiée par le parallèle des arts dans notre pays, principalement de la peinture, au commencement du xvie siècle, et l'éblouissant spectacle qu'ils présentaient en Italie? L'attraction devint universelle; l'Espagne, les Flandres, la gothique Allemagne l'éprouvèrent. Pour ce qui nous concerne, il ne tint pas seulement à François Ier que nos artistes eussent comme premiers directeurs d'un mouvement aussi irrésistible deux des plus grands maîtres contemporains: Léonard de Vinci, malheureusement affaibli par l'âge; André del Sarte, trop épris de Florence et de sa Lucrezia. Si courte qu'eût été leur présence, si rares que fussent leurs œuvres en deçà des monts, l'un avait révélé l'ineffable sourire de la femme et les grâces de

l'enfance inconnues du moyen âge, l'autre le pur et large style de la grande peinture. A défaut de l'enseignement direct d'artistes que leur génie même faisait jalousement retenir dans leur patrie, n'avait-on pas quelques-unes de leurs suaves productions? Elles n'eurent qu'une influence tardive sur l'art français, et la parole des brillants déclamateurs de Fontainebleau fut tout d'abord plus écoutée; n'oublions pas néanmoins que nous devons peut-être Le Sueur à la *Belle Jardinière* et à la grande *Sainte Famille* du Sanzio. Enfin, où sont les preuves d'un engouement assez irraisonné pour accueillir de préférence les étrangers au détriment des hommes de valeur qu'aurait possédés la France? La manie des foules de tout rattacher à un nom sonore a beaucoup amplifié, croyons-nous, le rôle des Italiens. Selon la légende, nul autre que le Primatice ne pouvait avoir conçu Chambord; cependant l'arrivée du peintre bolonais est postérieure de plusieurs années au commencement des travaux, dirigés — la chose est notoire à présent[1] — par Pierre Neveu, dit Trinqueau, un architecte de Blois ou d'Amboise. Et le tombeau de Louis XII : ses

1. Grâce à L. de la Saussaye, l'historien du Blésois, d'après une communication de son ami M. E. Cartier, d'Amboise. Malgré l'erreur générale, il était resté cependant quelque lueur de la vérité, même au siècle dernier. Ainsi dans le *Dictionnaire des artistes,* de l'abbé de Fontenai (Paris, 1782), à l'article Vignole, on lit : « Quelques personnes prétendent que le château de Chambord a été construit sur les dessins de cet artiste; mais elles se trompent très grossièrement : cette maison royale fut bâtie par un architecte de Blois, plusieurs années avant l'arrivée de Vignole en France : *C'est un mélange informe de gothique et d'architecture grecque.* » L'auteur de cette singulière appréciation n'a omis dans son ouvrage rien moins que la biographie de Titien.

jolis pilastres et de très mauvaises statues d'apôtres ont suffi pour donner au Florentin Jean Juste la paternité de l'œuvre tout entière, tandis que le sculpteur était rarement chargé de la disposition générale du monument. Il eût été trop simple d'admettre que le premier type des grandes tombes royales de Saint-Denis, étant sans analogue en Italie, devait être de main française. En résumé, nous avons signalé tout au début de cette étude quelle part d'influence revient à l'Italie dans notre renouvellement; de là à diminuer la valeur et l'originalité de tant d'artistes français justement illustres, les réduire au rôle d'imitateurs, tout en se lamentant sur l'art indigène arrêté dans son développement progressif, il y a fort loin. La vérité est que, mû d'un incessant désir de fêtes et d'embellissements, François Ier dut s'adresser à qui pouvait le satisfaire. Faute de rencontrer chez nos praticiens ce qu'il rêvait pour Fontainebleau, le brillant décor des scènes mythologiques, les sujets d'Homère ou de Plutarque, l'emploi simultané de la fresque et des stucs aux souples nudités surgissant parmi les cartouches et les guirlandes, il se livra au Rosso, au Primatice, à Niccolò dell' Abate, compositeurs très libres, dessinateurs maniérés, mais qui, à côté d'exemples pernicieux trop fidèlement suivis par les médiocres, affranchirent du moins l'école de ses timides allures grâce à leur stupéfiante habileté. A la longue, notre instinct du goût et de la mesure fit le reste, et, sur le vieux sol gallo-romain, l'art éprouva les mêmes ardeurs de retour vers l'éternelle jeunesse de l'antiquité que les sciences et les lettres.

III

Nous avons dit que l'architecture cherchait à se rapprocher des monuments gréco-romains encore imparfaitement connus. Elle reproduit donc sur les moulures leurs détails ordinaires d'oves, de rais de cœur, de feuilles d'eau et de perles. Dans les frises et sur les montants elle dispose avec une égale prolixité des motifs familiers aux sculpteurs antiques, le candélabre, les rinceaux, les bucrânes, les bandelettes et les patères du sacrifice, les dauphins et les sirènes, toute la faune semi-humaine des satyres et des chimères. Elle introduit pourtant dans l'ornementation deux éléments nouveaux et très particuliers, le cartouche et les entrelacs. Si le premier est bien une création de la Renaissance, italienne ou française, le second pourrait à la rigueur être revendiqué par l'époque romane et l'art arabe; mais il a reçu de telles modifications au XVIe siècle qu'il lui appartient réellement. A partir de ce moment, on les rencontre l'un et l'autre sur toute matière et tout objet susceptibles de les recevoir : certaines parties du vêtement civil et sacerdotal, les armes défensives et offensives, la joaillerie, l'émaillerie, dans l'illustration des livres et sur la reliure qui les protège. Qu'elles rappelassent les cérémonies religieuses ou qu'elles fissent allusion aux forces de la nature, la plupart des figures énumérées ci-dessus avaient eu pour le paga-

nisme une réelle signification ; imitées par nos artistes, elles ne présentaient plus que des réminiscences sans portée. Aussi se chargèrent-ils d'en racheter la banalité et

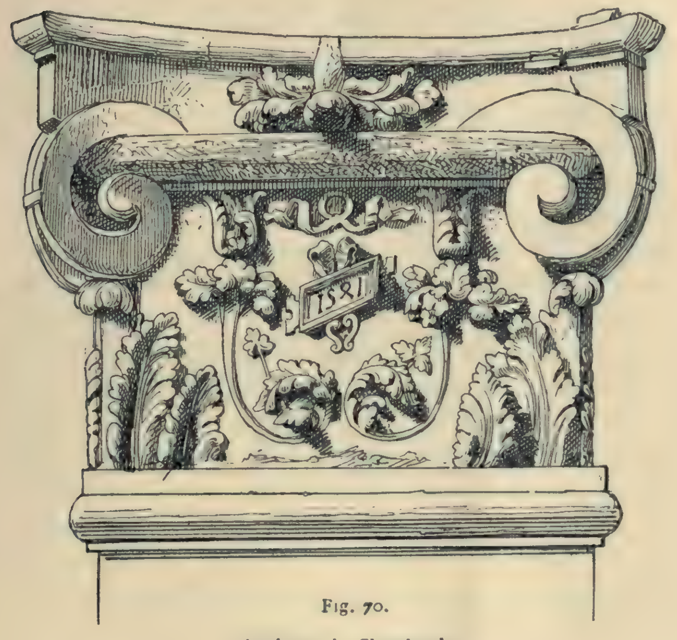


Fig. 70.

Chapiteau de Chambord.

les contresens par des emblèmes mieux compris de tous, intercalant çà et là dans les arabesques d'une sépulture quelques attributs funéraires ; au logis d'un noble, les pièces de son blason, sa devise inscrite dans une tablette ; sur la maison d'un artisan, les outils de sa profession ; un peu partout, des maximes pieuses ou philosophiques, des assurances d'hospitalité. Ce n'était donc pas délaisser de parti pris tout ce qui s'était fait anté-

rieurement, mais continuer sur un autre mode les pratiques des imagiers d'autrefois, et réaliser en ornementation la même fusion qui tendait à s'opérer entre notre



Fig. 71.
Chapiteau de Chambord.

propre idiome et les langues classiques. De cet amalgame, au fond assez incohérent, se dégagea pourtant un style plein de grâce et qui caractérise l'une des plus florissantes époques du goût français. Mais, à ses premiers essais, l'artiste, sculpteur ou peintre, ne voit dans la donnée antique qu'un thème sur lequel va broder sa fantaisie. S'agit-il de modeler un chapiteau de pilastre ? Quelque vague connaissance de l'ordre

ionique lui remet en mémoire la courbe surplombante de ses volutes, quitte à les déformer à plaisir, tantôt les faisant sortir obliquement de la corbeille en manière de cornes (fig. 70), tantôt jaillir d'un culot et se redresser au-dessous de l'abaque (fig. 71), plus loin les terminant en tête de chimère ou en une sorte de dauphin. Ses caprices sont inépuisables, et, parmi les huit cents chapiteaux de Chambord, on n'en trouverait peut-être pas deux identiquement semblables. Tout cela est exécuté avec une adresse et une légèreté de main surprenantes; sur le bois ou la pierre, ce qu'il cherche, c'est la nerveuse souplesse des courbes, la ténuité des tiges opposée à la grasse saillie des lobes de feuillage, plus souvent refendus comme la feuille de primevère qu'à l'imitation de l'acanthe ou du laurier romain. A-t-il à traiter un masque de chérubin dans l'écoinçon d'une porte, une figure drapée dans quelque camaïeu? Sa verve et le souci de la tournure ne parviennent pas à dissimuler son inexpérience actuelle des formes; si la silhouette est spirituelle, la draperie d'un grand jet, les têtes sont bouffies, les cheveux en coup de vent, et sur des membres incorrects s'étirent des plis que la moindre maquette eût fait mieux disposer. Le manque d'étude est évident.

IV

On ne peut adresser le même reproche aux monuments de la statuaire antérieurs à 1540. Fidèles aux saines et correctes traditions de l'école de Tours, les admirables

figures de Louis de Poncher et de Roberte Legendre, sa femme, égalent les travaux de Michel Colombe ; le respect de la nature y est poussé jusqu'aux extrêmes



Fig. 72. — Sculpture de Ligier Richier.

limites de l'exécution, sans cependant tomber dans le puéril et le mesquin (musée du Louvre). Avec l'auteur inconnu des deux effigies mortuaires de Louis XII et d'Anne de Bretagne, sur le sarcophage de Saint-Denis, on se retrouve en plein moyen âge quant à la donnée

macabre du sujet et à la crudité inutile de certains détails, mais soutenues d'une recherche de la structure anatomique que les préjugés n'avaient pas encore tolérée jusqu'alors. L'art commence à recevoir les leçons de la science. Dans le même ordre d'idées, le cadavre de Louis de Brézé, à demi enveloppé de son suaire, au tombeau de la cathédrale de Rouen, est un morceau de maître d'une si fière tenue qu'on prononce pour la première fois, quoique sans preuves, le nom de Jean Goujon. Un sculpteur de la Meuse, Ligier Richier, se rattache, peut-être matériellement, en tout cas par les mêmes qualités de simplicité et de naturel, à ce groupe d'artistes nationaux si intéressants et si ignorés. On le fait élève de Michel-Ange; il n'y paraît guère à voir son sépulcre de Saint-Mihiel, et surtout le beau groupe en bois de l'Évanouissement de la Vierge, dans la même église, débris d'un calvaire déjà ruiné au siècle dernier. Suivant un usage presque constant en France et qui persista, pour le bois comme pour les matières dures, jusque dans le premier tiers du XVIIe siècle, cette grande composition était peinte (fig. 72). Ligier nous semble être le dernier des artistes de la Renaissance à sentiment religieux dépourvu de maniérisme. Parmi tant d'hommes éminents il ne s'en trouvera plus un seul que la foi chrétienne inspire réellement dans ses œuvres, elle qui va pourtant exalter les consciences et servir de prétexte aux plus violentes passions!

V

A la suite du Flamand Jean Clouet et de son fils François s'ouvre la série de ces fins portraitistes qui nous ont transmis par leurs *crayons* et un trop petit nombre de panneaux les traits des principaux personnages de la cour des Valois ; en dehors d'eux, la peinture française n'est pas encore sortie de la médiocrité. Longtemps après Fouquet, ce sera l'honneur du XVII[e] siècle de voir éclore enfin ses vrais maîtres compositeurs. Les historiens spéciaux, se copiant les uns les autres, indiquent bien pour le XVI[e] un nom fameux, celui de Jean Cousin, trop souvent compromis par leurs éloges excessifs ou de ridicules parallèles; on ne l'appelle pas moins que le fondateur de l'école nationale, le Michel-Ange français! Est-ce donc un vrai peintre? Évidemment non; n'aurait-il contre lui que d'avoir négligé la nature, ce guide indispensable des hauts sommets de l'art. Ses tableaux authentiques, l'*Eva Pandora,* de Sens, et le *Jugement dernier,* du Louvre, ne suffisent pas à lui faire reconnaître cette qualité. Ces réserves faites, une si grande réputation repose toujours sur quelque base sérieuse. Cousin est un illustrateur de livres, un arrangeur de cartouches aussi élégant que fécond. Géomètre et perspecteur habile, anatomiste seulement de théorie par la façon incorrecte dont il dessine les planches de son *Livre de pourtraicture,* il

réunit les défauts et les qualités de l'époque : la manière, mais une manière qui vise au grand; la passion de savoir et de tout embrasser. Comme sculpteur, il ne paraît guère possible de lui refuser l'ordonnance générale du monument funéraire de Chabot; si la statue de l'amiral est de sa main, il aurait été à ce moment artiste de haut vol, quoique les deux génies qui accompagnaient ce chef-d'œuvre, et restent à l'acquis du maître, soient assez médiocres et de style bien contourné. En somme, l'art du verrier doit avoir absorbé la majeure partie de sa longue et laborieuse existence, à considérer tous les travaux de ce genre qu'on lui attribue et la tradition de quelques-uns de ses procédés d'exécution demeurée vivace dans les ateliers, malgré l'abandon où était tombé ce bel art. Par lui, plus sûrement que par ses autres ouvrages, Cousin garde son grand renom. La plupart des peintres, ses contemporains, sont dans le même cas, et c'est encore aux verrières de nos églises qu'il faut saisir les réelles tendances de l'école française.

VI

Quoique d'une technique encore habile, les vitraux du xve siècle n'égalaient pas les productions antérieures. Aisément reconnaissables à leurs carnations éteintes, et surtout à l'abus des fonds d'architecture en grisaille relevée de jaune, ils sont, en général, d'une tonalité que

ne compensent pas suffisamment beaucoup de détails très fins; quant au caractère du dessin et des draperies, il est franchement gothique, ou plutôt flamand. Tout autres se montrent les vitres peintes du XVIe siècle. A mesure que l'esprit de la Renaissance pénétrait dans les centres de fabrication, on voit que les artistes écartaient le système des figures uniques encastrées dans les meneaux et surmontées de dais énormes de style flamboyant, ou, du moins, lorsque la hauteur des lancettes imposait ces remplissages, ils savaient en rompre la monotonie par des zones d'angelots, de génies aux blondes chevelures, des guirlandes de feuillages et de fruits s'enlevant gaiement sur l'azur des ciels et la blancheur ambrée d'ornementations inspirées de l'antique. Ce n'est plus l'ancienne mosaïque de verre de la belle période ogivale, si judicieusement subordonnée à l'ensemble du monument, mais une sorte de tableau translucide, aperçu comme à travers le fenestrage, et dans lequel le compositeur développe son sujet en pleine liberté. Si les effigies des donateurs sont encore tracées dans le goût gothique, et avec toute la finesse et la naïveté des vieux peintres, presque toujours les autres personnages sont traités suivant le style nouveau, franco-italien. Le coloris en est léger, intense cependant à certaines places admirablement réparties, et sans jamais offrir les lourdeurs et les opacités de ceux de nos vitraux modernes qui prétendent à tort aux effets de la peinture à l'huile. Il en est un cependant que les maîtres verriers d'alors ont fréquemment employé, l'effet perspectif, plutôt par la direction des lignes de leurs architectures que par la dégradation des teintes.

Cela leur est sévèrement reproché. Des artistes de valeur soutiennent que « la perspective devrait être bannie de toute œuvre d'art ayant pour objet la décoration d'un plan, puisqu'elle ne peut exister qu'à l'aide de fictions qui détruisent la surface, sans aucun profit pour les yeux ni pour la raison ». Une règle si absolue n'infirmerait rien moins que les plus belles conceptions de génies supérieurs, la Sixtine et les *Stanze*. Michel-Ange dans les encadrements des prophètes et des sibylles, Raphaël dans l'*École d'Athènes* et la *Dispute du saint sacrement,* en plaçant leur horizon fort au-dessus du spectateur, auraient commis, avec tant d'autres, une hérésie décorative. Qui ne voit que ce serait réduire la peinture murale et la tapisserie à la platitude des âges primitifs ou aux étroites exigences d'une frise! Non seulement le goût, mais la *raison* réclament davantage; à la condition de ne pas chercher l'illusion du relief et la profondeur aérienne, ils veulent que l'artiste nous donne toutes les satisfactions esthétiques ou morales en son pouvoir. D'ailleurs, il n'y a pas d'art sans quelque convention, et il n'est pas plus absurde au peintre de choisir arbitrairement son point de vue qu'il n'est interdit au sculpteur de prêter les apparences de la vie et du mouvement à l'immobilité du marbre, au musicien de faire ourdir une conspiration à pleines voix et à grand orchestre. Le tableau de chevalet, auquel, à moins de supprimer la peinture tout entière, vous ne pouvez dénier la nécessité de la perspective, se trouve-t-il toujours sous l'angle voulu, quelque inclinaison que vous lui donniez? L'œil en est-il blessé? Ne critiquons pas avec trop de rigueur de simples images. Les verriers de la Renais-

sance nous montrent des voûtes, des portiques, des échappées de paysage; mais ces *fictions* n'altèrent en rien les édifices qui les ont reçues, tant elles sont en dehors de la réalité. Certainement un des plus grands architectes d'Italie, l'illustre Bramante, en jugeait ainsi quand il conviait deux de nos nationaux, maître Claude et Guillaume Marcillat, à l'embellissement des temples de Rome et du palais même du souverain pontife[1].

VII

Une autre industrie, exclusivement française, et pour laquelle le feu est également l'agent indispensable, contribua davantage par la nature et la diversité de ses produits à répandre à l'étranger la réputation de nos artistes.

Depuis la fin du XIVe siècle, Limoges avait vu diminuer rapidement la principale source de sa prospérité artistique; la fabrication des émaux en taille d'épargne sur cuivre s'était généralisée. Du reste, cette fabrication, qui, grâce à son bas prix, à sa solidité, à l'ampleur de ses dimensions, répondait autrefois aux exigences décoratives des établissements religieux, n'avait guère

1. Quelques-uns de leurs travaux se voient encore à Rome, dans l'église de Sainte-Marie du Peuple. Claude mourut de bonne heure. Guillaume vécut jusqu'en 1537; Vasari, dont il fut le premier maître, a écrit sa biographie dans les termes les plus respectueux; il cite avec admiration ses verrières de Cortone et principalement d'Arezzo; plusieurs sont restées en place.

raison d'être, alors que la plupart étaient amplement garnis de châsses et de reliquaires, et que le luxe toujours croissant réclamait, aussi bien pour le mobi-



Fig. 73. — Émail de Limoges.

lier ecclésiastique que pour l'usage des particuliers, les travaux plus délicats de l'orfèvrerie émaillée et niellée, tout le brillant des émaux dits de basse taille, c'est-à-dire d'émail transparent appliqué sur un

métal précieux ciselé en relief. Sauf la différence de l'excipient, l'art du verrier et celui de l'émailleur sont connexes. Aussi le relèvement, disons mieux, la transformation nécessaire de l'industrie limousine s'opéra sans doute par les maîtres verriers, très nombreux dans la localité. Quoi qu'il en soit, la série anonyme des travaux d'émail *peint* commence dans la seconde moitié du XVe siècle. Dès les premières années du XVIe, la famille des Pénicaud est à la tête de cette école, gothique encore au début, mais qui ne tarde guère à se dégager de l'imitation des gravures allemandes et flamandes, pour suivre le mouvement de la Renaissance. François Ier y contribua beaucoup en nommant Léonard Limosin son peintre émailleur, et en l'attachant à la cour en qualité de valet de chambre; c'était, en effet, ouvrir les ateliers de Limoges à l'influence italienne, et les rallier à l'école de Fontainebleau. Vers 1535, ils surent se créer de nouveaux débouchés par l'application de l'émail à la vaisselle de table et aux usages domestiques, et, pendant un demi-siècle, l'Europe devint leur tributaire pour tous ces objets, coupes, aiguières, flambeaux, coffrets, plats et services de parade, qu'on trouve encore en si grande quantité dans les riches collections. De formes très simples, presque sans moulures, ne pouvant prétendre à l'éclat de l'orfèvrerie, avec leurs tons sobres et leurs grisailles sur un fond noir que rehaussent de fines arabesques d'or, ils rachètent cette sévérité d'aspect par l'élégance de leurs peintures où se combinent toutes les ressources de l'art, depuis les scènes empruntées à l'immortel auteur de la Farnésine, les fantaisies des petits maîtres comme

Étienne Delaulne, jusqu'aux camées antiques, aux mascarons grotesques reliés par ces guirlandes et ces banderoles flottantes si prisées des ornemanistes (fig. 73).

Cependant, vivre sur le fonds d'autrui, y glaner çà et là les éléments d'un décor industriel n'est point, à notre avis, faire suffisamment œuvre d'artiste, quelque habileté que l'on déploie; et l'émaillerie de Limoges occuperait un rang moins que secondaire dans l'histoire de l'art, si plusieurs de ceux qui ont pratiqué ce genre de peinture ne l'avaient pas grandi par leur invention personnelle ou par la nouveauté de leurs entreprises. Heureusement pour la gloire de leur pays, de vaillants hommes ont surgi de la foule des artisans. A ne citer que les principaux, les compositions de Jean Pénicaud, le troisième de ce prénom, sont d'un maître qui resterait tel alors qu'on ne tiendrait aucun compte des difficultés matérielles du procédé; au musée du Louvre, les deux tableaux votifs de la Sainte-Chapelle, de la main de Léonard Limosin, constituent, avec les portraits du même artiste, un des plus précieux trésors de la galerie d'Apollon. Enfin le talent rude et fougueux d'un Pierre Courtois s'imposa un jour pour but de lutter, malgré le travail minutieux de l'émail, contre la céramique décorative; on peut voir, au musée de Cluny, ces neuf images de dieux et de vertus, presque de grandeur naturelle, qui ornaient l'extérieur du château de Madrid élevé par François Ier au milieu du bois de Boulogne, et terminé sous Henri II; les figures de Courtois appartiennent à la dernière période des travaux.

STYLE HENRI II

A la fin du chapitre précédent, nous avons empiété sur le règne de Henri II, car ce prince se trouve vis-à-vis de son père dans les mêmes conditions que le pape Léon X par rapport à Jules II, et, si l'on hésite à reconnaître que le rôle de l'un et de l'autre, comme protecteurs des arts, tient une place peut-être plus grande que de raison dans l'histoire du XVIe siècle, on nous concédera du moins qu'il a été singulièrement préparé et facilité, grâce à la puissante initiative et aux vastes entreprises, laissées inachevées, de leurs prédécesseurs. En France, l'art national nous montre en effet, à la mort de François Ier (1547), quelques-unes des plus belles manifestations de cette brillante époque : le château d'Écouen complètement édifié ; notre admirable Louvre arrêté dans ses lignes principales et sortant déjà de terre. Un autre chef-d'œuvre, Anet, il est vrai, ne date que des premières années de Henri II ; mais Philibert Delorme, ainsi que ses illustres collègues, Jean Bullant et Pierre Lescot, arrivait à la maturité de l'âge et d'un talent fortifié, non pas par les exemples de Serlio ou de Boccadoro, mais bien par de directes et studieuses recherches opérées à la source

même de l'art antique[1]. Il reste cependant acquis à la mémoire de Henri que l'action des étrangers fut limitée sous lui aux travaux intérieurs, et que les architectes indigènes eurent décidément le pas sur leurs rivaux. Laissons donc à ce prince le bénéfice de sa prise de possession, et qualifions de son nom l'apogée de la Renaissance française.

I

La valeur de nos artistes n'est pas reconnue seulement en architecture; trois sculpteurs éminents, Pierre Bontemps, Jean Goujon, Germain Pilon, sont alors en pleine activité et rejettent au second plan l'élément italien qu'avait personnifié jadis le vantard et dénigrant Cellini. Nous devons toutefois faire une exception pour Ponzio Trebati, modeleur des plus habiles, très légitimement jugé digne par Lescot de décorer l'attique du Louvre de ses figures colossales. Hormis le portrait, où les faiseurs de *crayons* excellent, les temps de la peinture ne sont pas encore venus. Par contre, dans les intimes applications de l'art, depuis l'ornementation

1. L'auteur possède une copieuse série de relevés et de dessins exécutés par Delorme pendant sa vingtième année, environ vers 1535, d'après les monuments de l'ancienne Rome; principalement le Panthéon d'Agrippa, sur lequel il revient à maintes reprises dans son *Traité d'architecture,* et les innombrables fragments qui jonchaient alors le sol de la Ville éternelle. Il y a dans ces feuillets, ne représentant sans doute qu'une partie des croquis du jeune architecte, un labeur énorme, aidé souvent d'une grande habileté de main.

des meubles et des boiseries jusqu'aux productions de la typographie, il règne à ce moment une clarté et une élégance incomparables. Qui d'entre nous n'a eu l'occa-



Fig. 74. — Panneau central de l'une des portes de Saint-Maclou, à Rouen.

sion d'admirer quelque moulage des portes de Saint-Maclou de Rouen, un exemplaire du *Songe de Poliphile* ou de l'*Entrée de Henri II* dans sa reliure primitive. Ici encore cet épanouissement général, d'un goût exquis, a pris naissance à l'époque antérieure, aux débuts pro-

vinciaux du maître de la fontaine des Nymphes, ou sous l'impulsion de l'érudit imprimeur-graveur Geoffroy Tory. Les formes se sont purifiées. La représentation humaine, si médiocrement traitée chez les ornemanistes des bords de la Loire, est maintenant abordée avec cette franchise que donne le savoir (fig. 74). Ce que nous pourrions appeler la personnalité des provinces s'accentue à mesure que se répand la connaissance du dessin. Dans la capitale de la Normandie on fouille les panneaux de bois des façades avec le même soin qu'autrefois Roulland Leroux les marbres du tombeau du cardinal d'Amboise. Orléans élève le long de ses rues étroites une foule d'hôtels et de logis bourgeois d'un caractère tout aussi délicat, mais plus sobre. L'exubérance méridionale et ce sentiment de la musculature

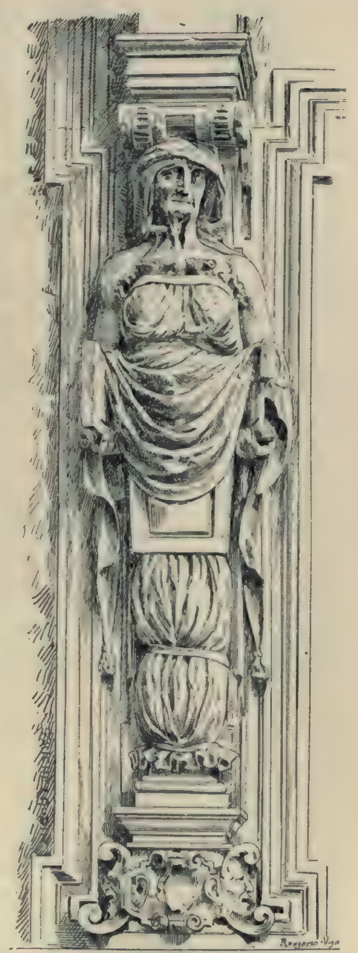


Fig. 75. — Cariatide de Bachelier, à Toulouse.

propre aux artistes languedociens possèdent un remarquable représentant dans le sculpteur toulousain Nicolas Bachelier, dont la réputation n'a pas encore atteint de nos jours à la hauteur du mérite (fig. 75). L'imprimerie lyonnaise, chère aux poètes, aux archéologues, aux faiseurs de devises et aux chronologistes de promptuaires, égale souvent comme luxe typographique les livres sortis des presses parisiennes. Lyon, placé sur le chemin de l'Italie et en relations fréquentes avec Florence et Venise, pouvait éditer la bible d'Holbein et sa fameuse *Danse des morts* sans décourager le fin crayon du Petit Bernard et l'auteur anonyme des arabesques du libraire Jean de Tournes, l'un et l'autre mieux en harmonie avec les tendances très raffinées de la seconde ville du royaume. Ces tendances étaient d'ailleurs celles de toute la France lettrée. A l'instar de la poésie, l'art s'est fait païen; l'intolérance et le fanatisme religieux ont beau jeter dès lors les semences d'affreuses guerres civiles, il choisit pour ses allusions et ses emblèmes les faits et les images de la mythologie.

II

A part un petit nombre de grandes églises et certains bâtiments conventuels, le moyen âge n'avait pas toujours observé une exacte régularité dans les monuments du culte, moins encore — nous l'avons vu — dans les constructions civiles. L'étude des ruines gréco-romaines ne devait qu'en développer le goût chez les architectes

français du XVIe siècle. Peu appréciable au château de Blois, déjà mieux indiquée à Chambord malgré les réminiscences archaïques du plan, la symétrie préside à l'ensemble des trois demeures princières que nous avons citées, Écouen, le Louvre, Anet; et quand ailleurs on la trouve restreinte à quelques parties, c'est que l'utilisation d'anciens fondements ou l'assiette du lieu s'opposait à ses exigences. Disons, à la louange de ceux qui ont élevé ces beaux édifices, que ce besoin de pondération n'engendra pas la monotonie, comme il n'est que trop arrivé depuis, mais qu'avec un suprême bon sens ils surent garder de l'héritage des ancêtres la souplesse, la variété, et concilier l'amour des formes classiques avec les nécessités de notre climat et de nos habitudes. En un mot, quoique procédant de l'art antique par l'emploi des différents ordres, de l'arc rond et des plates-bandes, leurs œuvres restent absolument françaises et septentrionales dans la saillie des pavillons d'angle, les hautes toitures, et ces souches de cheminées qui prennent sous leur main une telle importance décorative.

Nos lecteurs savent que le plan du Louvre de François Ier n'occupait que le quart de la superficie du palais actuel. L'aile parallèle à la Seine, et qui fut achevée seulement sous Charles IX, montre bien que trois des côtés de la cour intérieure étaient semblables; mais comment Lescot pensait-il agencer le quatrième? Aucun document, que nous sachions, ne l'indique. Peut-être, comme à Écouen, en aile plus basse avec motif au milieu accusant l'entrée. Cette partie si intéressante de la résidence favorite d'Anne de Montmorency n'existe

plus depuis le siècle dernier et ne nous est connue que par les gravures de Du Cerceau; elles suffisent toutefois à donner une idée de la noble disposition adoptée par Bullant. Un avant-corps légèrement en saillie sur la façade principale abritait au rez-de-chaussée, entre quatre colonnes doriques, la porte du château; au-dessus s'ouvrait une loge accompagnée également de niches et de colonnes, mais d'ordre ionique; cette loge du premier étage était surmontée d'une seconde, plus haute, dominant toute cette partie des bâtiments, et, sous sa voûte en berceau, se dressait la statue équestre du connétable. Cette donnée quasi triomphale convenait à la demeure du plus grand dignitaire du royaume. Delorme, construisant Anet pour la duchesse de Valentinois, eut le tact d'appliquer sans emphase cette superposition d'ordres, non à l'extérieur, mais en quelque sorte dans l'intimité, au pavillon central de la cour d'honneur, celui que l'on voit maintenant à l'École des beaux-arts de Paris. La grande porte, encore en place à Anet, offre une des compositions les plus originales de ce temps, et l'auteur, dans son *Traité d'architecture,* en énumère avec complaisance les enrichissements ingénieux qu'elle a malheureusement perdus pour la plupart: tables d'attente de marbre, porphyre ou serpentine; ornements de bronze entre les claveaux du portail dans le tympan duquel Henri II avait fait placer la Nymphe de Cellini, primitivement à Fontainebleau; entrelacs d'arcs et de croissants remplaçant les balustres sous l'appui des terrasses; et cette horloge à double cadran dont la sonnerie, annoncée par les aboiements de quatre limiers de bronze, mettait en mouvement la

patte d'un cerf de même métal posé tout au sommet de l'édifice (fig. 76). A Paris, nous possédons un exemple contemporain de ce plan rectangulaire réduit à des



Fig. 76. — Porte du château d'Anet.
(D'après le dessin de Philibert Delorme.)

proportions beaucoup plus modestes et qui pourrait bien avoir servi de type à toutes les constructions du même genre. Bâti en 1550 pour le président Jacques des Ligneris, — par Lescot, suivant une tradition incertaine; sur le dessin d'Androuet du Cerceau, si l'on en croit quelques estampes du xvii[e] siècle, — l'hôtel Carnavalet, du nom altéré d'un second propriétaire, Kerne-

venoy, se compose du logis à un étage et à hautes lucarnes qui occupe le fond de la cour, et de deux galeries latérales, à rez-de-chaussée, rejoignant la façade de la rue, autrefois peu élevée, avant les lourds remaniements de Mansard en 1661, mais enrichie d'un portail où Jean Goujon a prodigué toutes les grâces de son ciseau. Le souvenir des vingt dernières années de Mme de Sévigné ne serait pas attaché à cette maison que son style ferme et simple, ses bas-reliefs de la Renaissance la placeraient en tête des anciennes habitations parisiennes. A tous les points de vue l'on ne pouvait mieux choisir pour l'installation du Musée municipal. De même qu'au Louvre, maître Ponce et Goujon ont ici travaillé de concert et bien dans la voie de leur talent : l'un aux énergiques mascarons de satyres du rez-de-chaussée, l'autre aux figures délicates du portail; tous deux avec la même harmonieuse entente de la sculpture alliée à l'architecture.

III

Nous l'avons plus d'une fois remarqué : ce sentiment de l'unité dans un travail collectif est le propre de toutes les belles époques. Chez l'artiste considéré isolément, il est l'indice infaillible d'une réelle supériorité, quelles que soient ses défaillances en d'autres parties. Aucun sculpteur du XVIe siècle ne l'a possédé à un aussi haut degré que Goujon, à telle enseigne que son œuvre tout entier — et cela sans doute de par la volonté ou le

tempérament de l'auteur — n'est formé que de morceaux inséparables de l'architecture. La grande *Diane* d'Anet elle-même, sa seule statue authentique[1], perdrait, à notre avis, de la convenance de ses lignes si on la détachait de la vasque ornée de crustacés et de coquilles qui lui servait de base au milieu d'une fontaine. Notons que les rares textes relatifs au noble artiste nous le montrent tout particulièrement *studieux* d'architecture, comme il s'intitule quand il écrit les pages qui terminent la traduction de Vitruve, par Jean Martin, dont il a dessiné les planches principales. La dédicace du translateur à Henri II ne le nomme-t-elle pas « maistre Jehan Gouion n'agueres architecte de monseigneur le Connétable, et maintenant l'un des vostres » ? Auprès de tels personnages ce ne pouvait être un vain titre, et il est bien probable que le bel autel d'Écouen, à présent au château de Chantilly, est entièrement de sa composition. Voilà donc un sculpteur doublé d'un architecte, plus sculpteur qu'architecte, la chose est sûre, mais en toute occasion se réglant mutuellement l'un l'autre. Généreuse simultanéité d'études qui a fait l'excellence de beaucoup d'hommes de ce temps dans les sphères élevées de l'art, et aussi — nous servant d'une expression heureusement inconnue de nos pères — jusque dans les rangs de *l'art industriel.*

Sauf la *Diane*, Goujon n'a exécuté que des bas-reliefs. Antérieurement, on ne rencontre guère ce mode de sculpture que sur les retables, au pourtour du chœur,

1. Est-il nécessaire de faire remarquer que nous ne considérons pas les quatre cariatides de la tribune du Louvre comme des *statues* proprement dites ?

parfois, comme à Notre-Dame de Paris, à l'extérieur des églises, et, le plus souvent, composé de figures de ronde bosse placées en applique ou presque détachées du fond. Le bas-relief au sens exact du mot, à la façon des stèles grecques ou de la frise du Parthénon, c'est-à-dire méplat, rachetant sa faible saillie par des contours nettement accusés et la relation conventionnelle de ses plans, apparaît seulement vers la moitié du XVIe siècle, mais alors appliqué à tous les genres d'édifices. Goujon en est le maître souverain, on peut dire le créateur dans notre pays ; tout au moins le vulgarisateur, si l'on émet l'hypothèse d'un séjour en Italie, nullement démontré à cause de la jeunesse de l'artiste. En quelque lieu que son talent fût requis, à Écouen comme au Louvre, pour le jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois ainsi qu'à Carnavalet et à la fontaine des Innocents, il a tiré de l'emploi du bas-relief des effets charmants, principalement dans les sujets emblématiques et païens ; car, pour ceux de piété, ses formes très élancées, sa recherche d'ajustements et l'absence totale de sentiment religieux aboutissent souvent à la sécheresse et à un style trop affecté. Ce n'est plus son vrai domaine; en cela semblable à ses contemporains comme à ceux de ses collègues qui continuent après lui la Renaissance ; mais aucun ne l'a égalé, de son temps et même du nôtre, dans l'art de disposer une figure entre des membres architectoniques, que ce soient les côtés d'un œil-de-bœuf, le tympan d'un arc ou l'étroit espacement de deux pilastres (fig. 77). Sa manière est restée synonyme de grâce fière et de suprême élégance. Connaissant à fond la structure féminine, sous les plis abondants et fluides dont il

recouvre ses nymphes et ses muses, il sait faire transparaître les ondulations de leur corps virginal, et, en dépit de quelques cambrures exagérées, dues à la verve de son ciseau ou imposées par le goût du jour, partout on reconnaît cependant l'homme sincèrement épris de la nature et l'interrogeant sans cesse. Plusieurs de ses figures atteignent à des puretés de camée antique; nul mieux que lui n'a rendu le sourire mutin de l'enfance, dans ces ébats de petits génies montant des monstres marins que notre musée national a pu abriter en partie. Et, puisque le souvenir de l'œuvre commune de P. Lescot et de J. Goujon se présente à nous, qu'il nous soit permis de dire combien il est regrettable que la cité parisienne laisse encore exposées à l'inclémence de notre climat des sculptures consacrées par trois siècles d'admiration. Elles n'ont déjà subi que trop de vicissitudes et de déplacements. La



Fig. 77.
Nymphe, par Jean Goujon.

Fontaine des Nymphes — ainsi l'appelait-on au XVIe siècle — s'élevait en guise de loge à deux travées au coin de la rue aux Fers et de la rue Saint-Denis. L'architecte s'était prudemment gardé de mettre les bas-reliefs en contact avec une perpétuelle humidité, comme on l'a fait dans des transformations successives; l'eau sortait par des orifices de métal placés à la base, bien à la portée du public. Avec son goût impeccable, Lescot avait réussi à faire d'un monument d'utilité générale, au centre d'un quartier plébéien, l'un des plus poétiques ornements de la grande ville. De cette alliance de deux illustres artistes, si éminemment français, il ne subsiste guère que les figures mutilées du sculpteur; qu'en restera-t-il dans quelques années?

IV

L'ornementation toujours un peu touffue du règne précédent devient plus sobre sous Henri II. Ses principaux éléments se modifient, non pas dans les moulures, où l'on ne relève qu'une imitation plus savante des modèles classiques, mais sur les tables disposées pour la sculpture. Nous verrons bientôt que cette simplicité, conséquence naturelle du mouvement de plus en plus prononcé vers l'antique, n'eut — sort ordinaire des choses excellentes — qu'une assez courte durée.

L'arabesque florentine est remplacée par les cannelures le long des pilastres; quant aux chapiteaux, délaissant les fantaisies d'autrefois, on les emprunte aux

ordres réguliers, avec adjonction de quelques variantes : une branche de feuillage suit les courbes de la volute ionique; l'emblème du prince, un croissant presque fermé, en occupe le milieu; quelquefois le fameux chiffre à double entente dans lequel il est loisible de voir les initiales du roi et de la reine, ou celles de Henri et de Diane[1]. Ce nom de Diane était vraiment prédestiné et fait pour les artistes. Aussi fut-il, pendant tout le règne d'un amant si soumis, le thème inépuisable des brodeurs, relieurs, joailliers, tapissiers et peintres. Le révérend abbé de Clagny lui-même n'avait pu ou voulu s'y soustraire; il lui fallut introduire au Louvre les moindres attributs de la divine chasseresse, patronne de la favorite. Ses chiens même n'ont pas été omis; ils étaient quatre au-dessus du portail d'Anet, c'est une meute tout entière dans le royal logis, sur le linteau des fenêtres et à la voûte de ce bel escalier à pentes droites, innovation importée d'Italie. Les panneaux des portes et lambris de ce temps offrent toujours un motif géométrique, écusson, cartouche ou entrelacs, comme soutien de l'ornementation. La flore est réduite à un petit nombre de feuillages, les uns conventionnels à tiges souples et fleurons découpés, les autres fidèlement empruntés à la nature, l'olivier, le myrte, très

1. Il est curieux d'examiner sur la charmante frise du premier étage, au Louvre, et comme autant de dates de la marche des travaux, les différents monogrammes qui s'y trouvent inscrits. L'un d'eux tranche absolument des autres et semble vouloir bannir toute équivoque; composé de deux lettres enlacées, un D et un B, nous ne découvrons pas à quelle autre personnalité qu'à celle de Diane de Brézé il se pourrait appliquer.

souvent le chêne et le laurier; le tout, d'un relief modéré qu'enrichissent des figurines, des masques, des palmettes et des chutes de fruits à l'antique. Les panneaux de menuiserie du château d'Anet, du dessin de Philibert Delorme, sont réputés parmi les plus beaux. Les nielles d'or sur bois naturel étaient également usités. Signalons encore l'intervention de plaques de marbre précieux, tant en architecture que dans la décoration des meubles. Sur ces derniers, dans lesquels les formes architecturales deviennent prédominantes, on incrustait aussi des morceaux de bois des îles, de racines d'essences dures, des marqueteries burinées ou teintées au fer chaud.

Les conditions du travail restent sous la Renaissance ce qu'elles étaient antérieurement. En premier lieu, les corporations et la maîtrise, c'est-à-dire maintien du contrôle efficace et respect traditionnel de la profession; puis, au regard de l'homme placé hors pair par son mérite, habitude contractée au moyen âge de recourir encore à lui pour d'insignifiantes besognes. Cette confusion entre le labeur de l'artiste et la tâche de l'artisan froisse nos sentiments modernes sur la hiérarchie des capacités, et nous ne sommes pas loin de croire qu'il fallait un esprit de trempe peu commune pour se redresser après de tels abaissements. Au XVI[e] siècle, l'on pensait autrement; le fait n'avait rien d'irrégulier. L'art cherchant à embellir toutes choses, le meuble et l'ustensile, l'épée du gentilhomme comme le compas du géomètre ou le mortier du droguiste, son action se trouvait infiniment plus étendue qu'en nos temps d'industrialisme banal. Clouet, peintre en titre de la cour, pouvait donc sans déroger couvrir de croissants et d'em-



Fig. 78. — Miroir à main d'Étienne Delaulne.

blèmes « de fin or et argent » l'intérieur d'un coffre du roi Henri II, et Cousin collaborer au livre de dentelles d'un imprimeur lyonnais. Ce n'était qu'une interruption momentanée des études ordinaires, une sorte de délassement, non sans charme peut-être pour celui auquel il s'imposait, à coup sûr de grand profit pour le goût général de la nation. Certains artistes très heureusement doués consacrèrent même volontairement leur existence entière à cette diffusion de l'élégance dans l'ordre des objets intimes; il serait facile d'en multiplier les exemples. La gravure au burin, celle à l'eau-forte d'invention relativement récente, furent les agents précieux d'un Jacques Androuet du Cerceau ou d'un Étienne Delaulne; par leur moyen ils purent alimenter tous les ateliers de France d'une foule de projets d'autant plus variés et savoureux que de trop grandes préoccupations techniques n'en refroidissaient pas l'élan. C'était affaire aux exécutants, sculpteurs sur bois, ferronniers, peintres, orfèvres, tapissiers et émailleurs, de tempérer le concept primitif et de le ramener aux lois d'une sage exécution : tous s'entendaient à imprimer le même cachet de noblesse aux moindres œuvres sorties de leurs mains (fig. 78).

LES DERNIERS VALOIS

I

Un des premiers actes de Catherine de Médicis, arrivant au pouvoir sous le nom de son fils François II, fut de substituer le Primatice à Philibert Delorme dans la charge d'inspecteur des bâtiments royaux. La partialité de la reine mère pour ses compatriotes motivait-elle seule cette décision, prise deux jours après la mort du roi, et au milieu de circonstances politiques graves? N'y entrait-il aucun ressentiment d'épouse outragée; ne visait-elle pas, dans le fonctionnaire royal, le principal agent des scandaleuses magnificences d'Anet? Avec le caractère fluctuant et vindicatif de Catherine, il est difficile de se prononcer. S'il y eut, pour une cause ou pour une autre, quelque velléité de réaction, elle ne put avoir de conséquences durables, tant le goût national était désormais fixé et bien affranchi, surtout dans les choses de l'architecture, de ce que l'influence italienne avait d'excessif et de théâtral. La situation devenait délicate pour les étrangers. Déjà, un artiste mieux qualifié en ces matières que le peintre bolonais, l'architecte Sébastien Serlio, n'avait suivi, semble-t-il,

que d'une façon beaucoup plus théorique qu'active les constructions de la couronne ; il se serait même loyalement incliné, de son propre mouvement, devant la supériorité des projets de Lescot pour le nouveau Louvre. Que l'habile et fécond Primatice, secondé d'exécutants tels que Niccolò dell' Abate, conservât la haute direction des embellissements intérieurs, le fait pouvait être dommageable et le fut réellement à l'originalité de la peinture française durant toute la Renaissance ; sous le rapport du talent, ce n'était que justice, aucun de nos nationaux n'étant de taille à se mesurer avec ce somptueux décorateur; mais quant à régenter un architecte de la science de Delorme, né en quelque sorte sur le chantier et nourri dès son jeune âge des plus substantielles études, par surcroît fort mal endurant de sa nature, il n'y fallait guère songer. Aussi le trouvons-nous, peu d'années après, à la tête des travaux des Tuileries, cette création personnelle de Catherine, et, si on l'en croit, guidé souvent par la reine elle-même, plume ou compas en main. D'un autre côté, ce que l'on connaît de cette princesse, son extraction florentine, le nom de sa famille étroitement attaché à la restauration des lettres et des arts, son penchant pour les constructions et les fêtes, en dehors de cette livrée de veuve qu'elle affecta de porter jusqu'à la fin de sa vie, le luxe de sa cour, sa recherche pour les moindres objets à son usage, tout la désignait comme le génie tutélaire des artistes dans cette maison royale, d'aspect si florissant encore et pourtant si près de s'éteindre. Certes, les responsabilités de la reine mère sont bien terribles devant l'histoire ; du moins elle ne nous paraît pas avoir

été inférieure à cette partie de son rôle, en tant que sagacité et bonne grâce. Nous venons d'établir que la défaveur de Philibert Delorme fut de courte durée. Lorsque Catherine crut devoir s'adjoindre un second architecte pour les pavillons d'angle des Tuileries et l'hôtel désigné plus tard sous le nom d'hôtel de Soissons, ce fut encore à un homme de haute valeur, à Jean Bullant, qu'elle sut s'adresser. A la sollicitation d'Anne de Montmorency, Palissy lui dut sans doute la vie, et trouva un asile contre les persécutions religieuses à l'ombre de son nouveau palais. De l'aveu de Du Cerceau, c'est par son ordre et soutenu de ses libéralités qu'il put mettre au jour son *Recueil des plus excellents bâtiments de France,* document incomparable pour l'étude de l'architecture au XVI[e] siècle. Enfin nous avons relaté ailleurs ses visites à Nicolas Houel, un simple apothicaire de Paris, mais curieux de peinture, et, chose plus rare alors, bon Français et véritable philanthrope[1]. Cependant, et quoique représentée, depuis son veuvage, sur les fragiles monuments des entrées royales ou sur les tapisseries, tantôt en Junon, tantôt en Artémise, Catherine de Médicis n'a pas laissé de traces aussi profondes dans l'art contemporain que son ancienne rivale. Il faut croire que les attributs de l'altière déesse ou la douleur de la reine de Carie n'offraient pas aux sculpteurs et aux peintres des thèmes décoratifs équivalents aux multiples emblèmes de Diane et de sa légende; et puis — nous l'avons indiqué plus haut — la Renaissance recherchait avant tout la lumière et les

1. Un amateur parisien. *Gazette des Beaux-Arts.*

séductions de la grâce. Au milieu des commotions d'une époque des plus tragiques, l'austérité ne fut point son fait; les larmes ne l'émurent jamais.

II

Un exemple en passant. Il était d'usage, parmi les familles souveraines ou princières, qu'une partie de la dépouille mortelle de leurs chefs fût inhumée dans un établissement religieux autre que le lieu ordinaire de leur sépulture. Pour ne parler que du XVIe siècle et de la race royale, la chapelle d'Orléans, aux Célestins de Paris, reçut les entrailles de Louis XII, tandis que le cœur d'Anne de Bretagne fut déposé près du duc son père, à Nantes, dans le superbe mausolée de Michel Colombe. Une œuvre exquise de Pierre Bontemps, le vase de marbre contenant le cœur de Francois Ier, était placée à l'abbaye des Hautes-Bruyères, près Rambouillet; elle se voit maintenant dans la basilique de Saint-Denis. A la mort de Henri II, et pour cette même église du couvent des Célestins, Catherine chargea Germain Pilon de sculpter un monument devant réunir son cœur et celui de son époux. La composition en est des plus heureuses et entièrement nouvelle : sur un socle curviligne triangulaire, richement orné de génies, de guirlandes et de cartouches, se tiennent par la main, debout et adossées, trois sveltes figures de jeunes filles. Ce sont — une des inscriptions le dit — les Charites ou Grâces chrétiennes; l'urne funéraire repose au sommet

de ce trépied féminin (fig. 79). Le moulage et de nombreuses réductions de toute grandeur ont popularisé un si charmant chef-d'œuvre, mais trop complètement dépourvu, à notre avis, de ce sentiment tendre ou religieux qui élève le langage muet des arts au niveau de la plus haute poésie et que semblait réclamer sa pieuse destination. La seule suppression du vase a permis aux bronziers modernes d'introduire ce groupe dans tout lieu profane, et rien ne s'opposerait, à la rigueur, à sa transformation industrielle en support d'un objet quelconque, vasque ou brûle-parfum.



Fig. 79. — Monument funéraire de Henri II, par Germain Pilon.

Cependant cet art, qui s'adresse trop souvent — nous le reconnaissons — bien plus aux sens qu'à l'âme, constitue

encore, en y comprenant le règne de Charles IX, malgré quelques commencements déjà perceptibles d'altération du goût, une des gloires les moins discutables de notre patrie. Si, en continuant les bas-reliefs du Louvre, on ne parvint pas à remplacer J. Goujon, dont on perd toute trace en France depuis 1562, l'habileté de G. Pilon, son puissant modelé enfantaient des merveilles d'un autre ordre : dans la nécropole royale, le tombeau de Henri II et de Catherine, les superbes figures couchées du roi et de la reine, en costume d'apparat; dans l'église de Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers, à Paris, l'effigie du chancelier de Birague, ce bronze si nerveux que l'on admire au Musée national. A côté du maniériste efféminé aux draperies soyeuses, cassées en mille plis, il y avait chez Pilon, lorsque l'occasion s'en présentait, l'anatomiste plein de science et un énergique sculpteur. C'est le dernier en date des grands artistes de la Renaissance.

III

Les quinze années qui nous séparent de l'avènement de Henri III n'amènent pas de changements très appréciables à la physionomie générale de l'art français; ce sont les mêmes hommes qui le dirigent, quelques-uns fort au delà de 1574. Ce sont aussi les mêmes habitudes d'élégance extérieure et les mêmes passions, mais avec plus de rudesse foncière et une cruauté toujours grandissante à mesure que l'on avance

dans la calamiteuse période des guerres de religion. Si l'on construit peu dans les intervalles de paix, les huguenots détruisent beaucoup, s'attaquant jusqu'aux sépultures royales et aux souvenirs les plus respectables du pays, ceux de la Pucelle. Nombre de mutilations des monuments mises à la charge de la Révolution remontent plus haut et incombent en réalité à la Réforme. Un calviniste, Jacques Androuet du Cerceau, dédiant à Catherine le premier volume de son bel cuvrage, exprime, en termes d'une mélancolie non dissimulée, l'espoir que les « pauures françois (ès yeux et entendemens desquels ne se présente maintenant autre chose que desolations, ruines et saccagemens, que nous ont apportés les guerres passées) prendront, peult estre, en respirant, quelque plaisir et contentement, a contempler une partie des plus beaux et excellens edifices, dont la France est encores pour le iourd'huy enrichie ». Plusieurs étaient déjà fort compromis, faute d'entretien, en ces temps troublés; d'autres commencés seulement, tels que le château de Charleval, en Normandie, qui, au dire de l'auteur, aurait été le plus considérable de tous, si la mort de Charles IX n'eût arrêté brusquement les travaux.

Des quatre faces du plan barlong du palais des Tuileries une seule fut exécutée, celle qui regardait la campagne. Les personnes qui l'ont vue, avant sa destruction totale, ne pouvaient se faire une idée bien exacte de la disposition des bâtiments primitifs, tant ils avaient été surchargés et défigurés depuis le XVIe siècle. On en retrouve par bonheur une image intéressante dans les planches de Du Cerceau (fig. 80). Avec Anet,

c'était certainement l'œuvre de prédilection de P. Delorme, et il y avait déployé toute sa science, utilisé toutes les ressources d'un esprit inventif. Devant la difficulté de se procurer certains matériaux, entre autres des colonnes monolithes assez hautes et en quantité suffisante, et sans doute frappé du mauvais effet que produisent les joints dans celles formées de plusieurs assises, il imagina d'en déguiser les commissures par l'alternance de tambours saillants décorant le fût en manière de bracelets richement sculptés. Sous Henri II, il avait appliqué pour la première fois ce système au portique d'une chapelle du château de Villers-Cotterets; mais c'est sur les colonnes et les pilastres des Tuileries qu'il l'avait conduit à toute sa perfection, principalement au rez-de-chaussée du dôme central où le marbre était employé conjointement avec la pierre. Nous gardons encore le souvenir d'ornements très variés et d'un grand goût. Là était réellement le mérite personnel de l'illustre architecte, car la colonne à bossages — pour l'appeler de son nom — était connue avant lui; en France même, à Fontainebleau, il s'en trouvait des exemples attribués à Serlio et qui subsistent encore. Toutefois, si Delorme n'en est pas l'inventeur à proprement parler, il la traita d'une façon si magistrale qu'à partir de lui l'usage en devint fréquent, et, quoique dans des données beaucoup plus simples, assez souvent caractéristique des derniers temps de la Renaissance.

Le portique du Louvre situé de plain-pied avec le jardin de l'infante, au-dessous de la galerie d'Apollon, est un très rare et très franc spécimen de l'architecture

du temps de Charles IX. Nous y retrouvons les pilastres à bossages, ces derniers de pierre, tandis que les assises

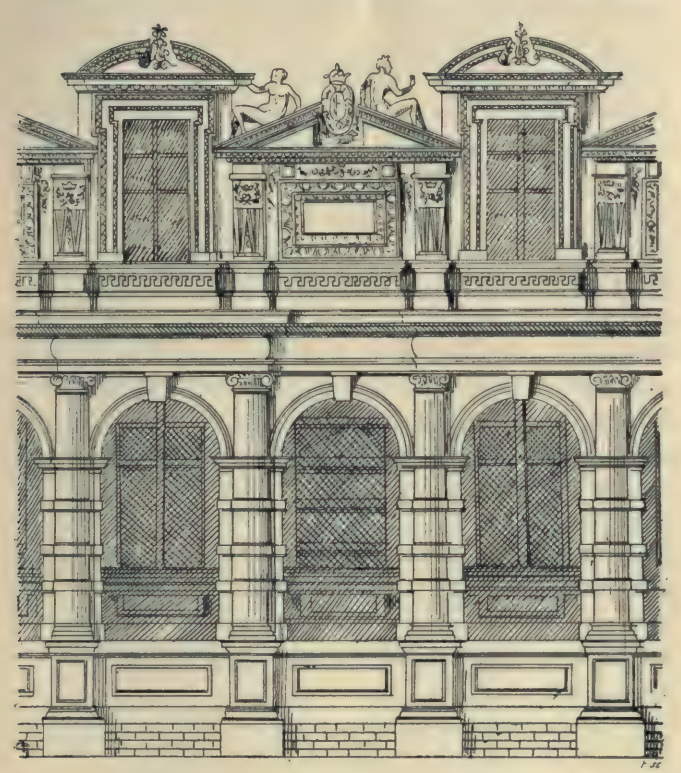


Fig. 80. — Travées du château des Tuileries.
(D'après Du Cerceau.)

simulant le fût sont de marbre noir uni, ainsi que les incrustations des triglyphes et des métopes; des tablettes de fort beaux marbres, la plupart antiques, ornent également la base du monument. La polychro-

mie extérieure au moyen de matières dures eut alors un moment de faveur; les archives de l'art français ne mentionnent-elles pas, si nous ne nous trompons, l'envoi à Paris, pour les bâtiments de la couronne, de marbre extraits des ruines romaines de la vallée du Rhône? Issu d'une famille de constructeurs français déjà réputés au xve siècle, l'architecte Pierre Chambiges a conçu une ordonnance d'élégante proportion et d'une sévérité d'aspect fortuitement en harmonie avec les scènes atroces dont elle devait être le témoin. Nous parlions plus haut de quelques indices de décadence; ils commencent à être visibles ici, non pas tant dans l'ornementation trop prodiguée peut-être sur l'entablement, et exécutée comme à l'emporte-pièce, que dans la sculpture des tympans, où de lourdes renommées et les génies des arts et des sciences, plus pesants encore, ne donneraient guère à penser que cinq ans à peine se sont écoulés depuis les derniers travaux de J. Goujon. Barthélemy Prieur, qui a présidé, d'après Sauval, à cette décoration, est pourtant un artiste de mérite; mais combien grande est la distance séparant le génie du talent, le sentiment inné du beau, de l'habileté professionnelle!

IV

Quelques défaillances isolées ne sont pas pour affaiblir prématurément à nos yeux le mouvement de la Renaissance française; il reste plein de vigueur. Si, de

l'architecture et de la sculpture, nous reportons notre examen sur les autres applications de l'art, au métal, à la céramique, au mobilier, non seulement nous les voyons d'un style excellent, mais encore marqués d'un cachet bien personnel. Le vitrail décroît, il est vrai; il se décolore surtout; l'émaillerie de Limoges s'alourdit; mais, à la longue, quel filon ne s'épuise! Par contre, la gravure au burin, cette tard venue, réalise de notables progrès principalement dans le portrait, et, grâce à J. Cousin et à E. Delaulne, grâce aussi à un petit groupe de dessinateurs et de graveurs sur bois lyonnais, l'ornementation typographique se maintient digne de ses aînées.

Pendant la seconde moitié du XVIe siècle, le costume des femmes de la haute classe était couvert de nombreux bijoux, sur la poitrine, en haut des manches et à la ceinture. Ce n'est guère — on le comprendra — d'après les originaux qu'il est loisible d'étudier cette joaillerie. La scrupuleuse exactitude des portraits de Clouet et de son école, peintures et crayons, permet de combler cette lacune et montre à quel degré de perfection était parvenu, aidé souvent de l'émail, l'art de monter les perles et les pierres précieuses. Ces belles matières servaient de prétexte à des enlacements de courbes et des agrafements de cartouches plus variés les uns que les autres, et qui donnent à l'ornementation de ces joyaux un caractère sérieux et presque architectonique. Le goût supérieur de l'ouvrier s'affirme peut-être mieux encore dans la bijouterie de mince valeur. Tel collier décorant le corsage d'une dame de rang secondaire se composera simplement d'une alternance de petits cylindres et de prismes d'or



Fig. 81. —Chope de François Briot.

reliés soit par un fleuron ou une *marguerite* d'émail, — nom fréquent au XVIe siècle, — soit par un monogramme qui le met de suite au-dessus de la banalité mercantile. Cette recherche de l'emblème et des allusions, legs du moyen âge, n'est pas un des moindres attraits, et, pour l'artiste, une des moindres ressources de cette curieuse époque. Pareille tendance au symbolisme, si propre à revêtir d'une certaine poésie les objets usuels, se retrouve souvent; nous citerons à ce propos la figure de la Tempérance inscrite au centre du bassin de l'admirable aiguière ciselée par François Briot. La gracieuse chope d'étain qu'on lui attribue avec toute vraisemblance nous réserve un autre exemple. Ce vase à destination un peu vulgaire présentait quelque difficulté; l'orfèvre l'a tournée en exposant au spectateur, sous forme allégorique, les conditions mêmes de son art. Chacun des trois cartouches elliptiques ornant le corps de la chope contient une figurine que dénomme, ainsi répartie, une courte inscription latine : *patientiâ — solertiâ — non vi.* En effet, c'est bien par la patience, par l'adresse, non par la force, qu'il a dû procéder à l'exécution de son petit chef-d'œuvre. On n'est pas plus intelligent (fig. 81).

V

Avec l'art de terre nous sommes obligé de revenir sur nos pas. En dehors des pavements et de quelques revêtements de tombes qui réclamaient une certaine

connaissance du dessin, la France du moyen âge ne paraît avoir fabriqué qu'une céramique commune appropriée aux usages domestiques et dont les débris ne sollicitent guère l'attention de l'artiste. Dans beaucoup d'églises et de châteaux on avait remplacé les dalles de pierre, toujours assez coûteuses, par ces carrelages d'argile, en cherchant néanmoins à racheter la vulgarité de la matière par l'aspect décoratif, et cela au moyen d'engobes diversement colorés, incrustés peu profondément dans la masse, et dessinant des figures héraldiques, des plantes, des animaux, voire même de petits personnages, ainsi que, par la réunion de plusieurs carreaux, des frises et des compartiments d'ornementation géométrique. De mats qu'ils étaient au début, ces pavages de terre cuite finirent par être recouverts d'une glaçure plombifère transparente qui leur donnait plus d'éclat et de consistance, mais fort au-dessous de la terre faïencée, c'est-à-dire entièrement peinte d'émaux opaques à base d'oxyde d'étain. Sans abandonner complètement l'ancien procédé, la Renaissance, toujours avide de nouveautés, employa bientôt les émaux stannifères; il est présumable que les premières applications en furent faites dans notre pays par des Italiens, familiarisés avant nous avec ce mode de décoration. Le beau carrelage du château de Polisy (Aube), si bien reproduit dans le livre de M. Amé[1], serait-il un de leurs travaux? Il est daté 1545. Ne jugeant que par l'intensité des tons et la franchise de l'exécution, on

1. *Les Carrelages émaillés du moyen âge et de la Renaissance*, 1859.

serait tenté de répondre affirmativement; cependant il convient d'observer que le système suivi par les céramistes d'Italie est tout autre que le système français : au lieu d'attribuer, comme le font presque toujours les ateliers de Sienne, de Faenza, d'Urbino, un motif spécial à chaque pièce de carrelage, les pavages faïencés d'Écouen, de fabrication exclusivement française, celui de la chapelle du château de la Bastie en Forez, présentent un grand décor d'ensemble brochant sur le tout, sans préoccupation des joints. Or les faïences de Palissy sont dans le même cas, et peut-être se trouve-t-on devant quelque conception d'un de nos artistes, mais interprétée par des mains étrangères; encore ce dernier point reste-t-il discutable si l'on songe au lieu d'origine et à la date antérieure des faïences d'Écouen : Rouen, 1542.

Aucun doute n'a jamais plané sur une série d'objets céramiques en relief, buires, coupes, aiguières, flambeaux, etc., connus sous le nom de faïences de Henri II dans le monde de la curiosité, et que désormais, suivant un de nos plus érudits écrivains, on doit appeler faïences de Saint-Porchaire[1]. Les soixante-cinq pièces trouvées jusqu'à ce jour sont absolument françaises, au même titre que les *figulines* de notre grand inventeur Palissy. Dissemblables de caractère et de moyens d'exécution, les produits des deux ateliers ont cela de commun de n'avoir emprunté à l'Italie que ce qu'elle-même tenait de l'antiquité et de l'art oriental, et pour arriver néan-

1. Edmond Bonnaffé, *les Faïences de Saint-Porchaire; Gazette des Beaux-Arts, 1888.*

moins à des résultats très différents de la poterie italienne. Celle-ci procède de la peinture, en recherche l'éclat, en adopte les dispositions, sans se préoccuper des lois de la logique et de savoir si la surface à décorer est concave ou convexe; très sobre de modelés plastiques, pour elle rien n'est trop fulgurant dans les reflets métalliques de Xanto et de Georgio Andreoli. Aussi, malgré la palette assez restreinte du céramiste, une vitrine de faïences italiennes est-elle une fête des yeux. Tout autre est l'impression produite par les françaises. Ne prenons pas comme terme de comparaison la pâleur ivoirée, relevée de quelques bruns, du service dit de Henri II, mais l'œuvre entier de Bernard Palissy et de ses continuateurs, avec sa belle glaçure, ses teintes profondes, ses jaspés et ses marbrures. L'ensemble serait grave, un peu triste même, si l'argile ne ravivait les dessous de l'émail d'ornements saillants ou ajourés, et de ces fines empreintes de poissons, de crustacés et de reptiles agréablement confondus sur un lit de feuillages. Nous ne savons au juste quelle part se réservait Palissy dans l'exercice de son art ; maniait-il l'ébauchoir autant que le pinceau? La chose est probable, surtout chez un homme de la Renaissance. Quoi qu'il en soit, il l'a bien nommé : l'art de terre. La sculpture y est prépondérante, n'en aurait-on pour témoins que ces bas-reliefs, au goût de l'école de Fontainebleau, ces groupes de la *Nourrice* et du *Ravisseur de petits chiens,* ces vases d'un galbe si élégant, ces bras de lumière où la couleur n'est qu'un appoint strictement délimité par la forme. Quand il le faut, l'humble potier de Saintes, ce génie observateur toujours en éveil, sait se dégager des conventions dont

il a forcément vécu durant ses divers métiers de *pourtraiture*. Il reprend alors à nouveau, en ses *Rustiques figulines*, la vieille méthode de nos pères : ses modèles, il les demande simplement à son jardin, aux ruisseaux et aux forêts du voisinage, et laisse à la postérité une des expressions les plus réellement originales du sentiment français.

VI

Sauf un petit nombre d'objets usuels, notre céramique du XVIe siècle n'a qu'un but purement décoratif; elle répondait alors à une tendance générale que confirment les meubles de ce temps parvenus jusqu'à nous. Sans qu'on repoussât d'une manière absolue toute idée de confort, il est visible que la recherche de la grande tournure et le luxe des détails y primaient de beaucoup les convenances de commodité, même dans les pièces indispensables, telles que lits, sièges et tables; à plus forte raison dans celles de montre, comme dressoirs et cabinets. Les différentes applications de l'émail expliquent et complètent le gros ameublement dont les cavités et les tablettes appellent — si elles n'ont été disposées à cette intention — les aiguières, les plats et les coupes de Pénicaud ou de Palissy. Il est constant que les grisailles à fond noir rehaussé d'or et les irisations des faïences font valoir merveilleusement les tons chauds du noyer, ce bois employé de préférence par les menuisiers et les sculpteurs ornemanistes de la Renais-

sance à cause de la finesse de son grain. Le moyen âge — nous l'avons dit — aimait mieux le chêne, plus mâle et de plus sûre résistance contre les attaques du temps et des insectes. Ce n'est pas le seul changement apporté à la fabrication; les assemblages compliqués et les onglets ont remplacé les coupes franches de la charpente en usage chez les anciens huchiers. Un meuble est traité comme un petit monument, où toutes les formes architectoniques peuvent trouver place selon la fantaisie de l'artiste, et, avec elles, une extrême profusion de moulures et d'ornements. Nous nous servons d'une manière intentionnelle de ces deux termes: monument et artiste. En effet, chacune des productions, même inférieures, de cette époque a son caractère particulier; on y sent l'étude d'un arrangement spécial, plus ou moins réussi, mais qui ne donne jamais, comme dans notre ameublement moderne, l'obsession d'une chose industrielle uniformément répétée tant que s'en opère le placement. Loin de là, la variété de ces nombreuses épaves d'un autre âge est infinie; beaucoup nous ont passé sous les yeux sans nous offrir jamais une réplique d'un modèle connu. Dira-t-on que la mode et la spéculation, n'ayant épargné jadis, puis recueilli, que ce qui présentait un intérêt véritable, nous jugeons la Renaissance sur une sélection trompeuse? Ce serait leur supposer une clairvoyance dont les preuves, qui restent à établir, rencontreraient encore plus d'un incrédule parmi les gens de goût.

Un examen comparatif, aidé de points de repère, arrive à classer assez facilement une bonne partie de ces meubles de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Ceux

de l'Ile-de-France et des provinces circonvoisines se peuvent reconnaître à leurs saillies discrètes et à leurs



Fig. 82. — Panneau sculpté d'une armoire.

fines moulures, aux plaques de marbre et aux incrustations de bois teinté dont ils sont souvent enrichis; les figurines, traitées en bas-relief fort méplat, gardent la grâce allongée de J. Goujon, l'ornementation et l'agencement des cartouches plus de simplicité que partout

ailleurs (fig. 82). Dans l'Est, en Bourgogne et en Franche-Comté, le style apparaît pompeux, fantaisiste et exubérant ; la sculpture est très ronde bosse et d'un ciseau hardi. L'école lyonnaise, énergique à ses heures, est cependant plus grave et plus correcte ; plus italienne aussi dans la disposition de ses architectures, elle emploie volontiers les ornements découpés et vermiculés affleurant la surface, ou certain système d'arabesques entaillées dans le bois et remplies d'un mastic blanchâtre. Bien entendu, on doit faire, pour ces séries, une assez large part à l'influence d'une contrée sur l'autre, et à celle nécessairement exercée loin des principaux centres par des recueils comme ceux de Du Cerceau et du menuisier *architecteur* bourguignon Hugues Sambin[1]. N'oublions pas cette foule de marques de libraires et d'illustrations typographiques si remarquables, et dues parfois au crayon des premiers artistes de ce temps ; elles ne pouvaient passer inaperçues d'ouvriers provinciaux en quête d'inspirations. Dater leurs travaux nous semble infiniment plus scabreux qu'en indiquer la provenance, et nous ne pouvons nous lasser d'admirer les experts si habiles à trancher ces questions de style et d'âge, sans grand souci du degré de pureté des éléments qui les composent ou de la persistance d'une manière. Combien d'objets réputés contemporains de Henri II ont peut-être été exécutés trente ans après, à la fin du règne de Henri III !

Sous ce prince, l'élégante distinction de la Renais-

1. *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture*, réduict en ordre par maistre Hugues Sambin, architecteur en la ville de Dijon. Lyon, Jean Durant. 1572.

sance franco-italienne se perpétue en sculpture avec le vieux Germain Pilon et son école. Outre le meuble, on signalerait même dans les nombreux produits de l'art industriel, dans la reliure, les tissus, l'armurerie, une certaine exagération de délicatesse voisine de la maigreur. Moins heureux pour l'architecture, nous ne possédons, comme indices des changements survenus peu à peu dans le goût national, que des portions d'édifices ajoutées à de plus anciens. Une telle indigence de documents doit avoir pour causes le naturel indolent et futile du dernier des Valois; la pénurie du Trésor sans cesse tari par ses ridicules prodigalités; ajoutons aussi — l'équité le commande — un état presque permanent de discorde et de guerre civile où la religion servait de prétexte aux ambitions privées. Avant de fuir les fureurs de la Ligue, Henri III résida plus souvent à Paris que ses prédécesseurs; nous n'y relevons actuellement de son initiative que l'entreprise du Pont-Neuf en 1578, terminée seulement en 1604; le commencement de la galerie du Louvre, entre le bâtiment de Charles IX et le pavillon de Lesdiguières; puis la porte méridionale de Saint-Nicolas-des-Champs, décoration trop peu connue, médiocre comme œuvre d'architecture, mais intéressante par ses deux charmantes représentations d'anges sur un tympan au millésime de 1581, et par les riches ornements de ses vantaux de menuiserie. A défaut des constructions royales, le palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés (1586) nous montre cet emploi de briques et de pierres généralisé dans la première moitié du siècle suivant. Des appropriations locatives et la suppression des meneaux, visibles encore sur la face latérale,

ont beaucoup altéré le caractère du monument. Malgré tout, l'effet en serait presque grandiose s'il était flanqué d'un second pavillon d'angle semblable à celui que couronne un fronton curviligne. La Renaissance y a mis sa marque : une figure très mutilée tient encore les armes du fondateur, le vieux cardinal de Bourbon, Charles X, ce pseudo-roi de France de par la grâce de Mayenne, mort à Fontenay-le-Comte en 1590 prisonnier de Henri IV.

LA

FIN DE LA RENAISSANCE

De tous les emblèmes adoptés, suivant l'usage du temps, par nos rois du XVIe siècle, celui de Henri IV est à la fois le plus simple, le plus compréhensible et historiquement le plus vrai. Le porc-épic de Louis XII ne lui appartenait pas en propre, l'ayant reçu de ses pères les ducs d'Orléans. La fabuleuse salamandre de François Ier n'est que décorative et d'un sens encore plus obscur que le croissant de Henri II. On sait ce qu'il faut penser des deux colonnes de Piété et de Justice imaginées pour Charles IX par le chancelier de l'Hôpital, mort de chagrin au lendemain de la Saint-Barthélemy, et des trois couronnes du débauché Henri III avec leur devise mystique : *Manet ultima cælo,* — la dernière l'attend au ciel ! Quant au vaillant chef de la maison de Bourbon, ce sont les instruments mêmes de la royauté active et militante, le sceptre et la main de justice soutenus du glaive posé en pal ; comme légende : *Duo protegit unus,* un seul défend les deux autres, parole qui ne fut jamais vaine devant l'étranger ou les factieux.

S'il était en la puissance d'un gouvernement ferme de rétablir l'ordre matériel et de pacifier les esprits, il

ne pouvait complètement neutraliser les effets d'une longue anarchie, ni raviver l'enthousiasme, alors refroidi, des beaux jours de la Renaissance. Par une loi qui souffre peu d'exceptions, à cet élan irrésistible, à cette surprenante fécondité devait forcément succéder une période stagnante, non toutefois celle qui précède les grandes évolutions de la pensée humaine, comme au déclin de l'art ogival, — les temps modernes ne nous en procureront plus le spectacle, — mais l'intervalle de repos nécessaire encore à de moins considérables changements. Les modifications porteront principalement sur des détails secondaires accentuant le style de chaque époque, quoique invariablement disposés sur un même fond classique. En réalité, depuis ce moment, nous sommes toujours restés en France, par quelque côté de nos œuvres, les adeptes de la Renaissance, si bien qu'il est assez arbitraire de vouloir préciser l'instant où elle s'arrête. Est-ce en 1610 avec Henri IV, ou vers le milieu du règne de Louis XIII?

Mieux vaut dire qu'elle disparaît à la manière de ces rivières d'Afrique, absorbées à la fin par le sol, et dont pourtant on reconnaît la présence souterraine à la nature de certains végétaux.

I

Les nombreux bâtiments ajoutés par Henri IV au palais de Fontainebleau et ceux de la place Royale, à Paris, ont, malgré la différence des matériaux, un même

aspect sérieux et massif; tout au plus, dans les premiers, quelque chiffre, la sculpture d'un chapiteau de grès viennent-ils en rompre la monotonie. Ailleurs, pour égayer ses façades, l'architecte recourt à la seule ressource des pilastres et des chaînes de pierre tranchant sur les murailles de brique que portent des arcades trapues; les fenêtres rectangulaires et à meneaux sont couronnées de frontons alternativement courbes et aigus; des œils-de-bœuf et de grandes lucarnes perforent des combles immenses décorés d'épis de plomb et flanqués de hautes cheminées. Cette description s'appliquerait presque également — nous venons de le faire pressentir — à tous les édifices du temps de Louis XIII, et même, dans l'ensemble, à une notable partie de ceux de la seconde moitié du xviie siècle. Les toits pourront se briser ou s'aplatir, les meneaux disparaître, les ailes diminuer de saillie, les arcades s'aveugler en abritant des baies, quelques variantes s'introduire, les principes de notre grande architecture civile étaient posés pour longtemps. De nos jours, quand on souhaite posséder un logis de noble allure, on y revient encore. Les constructions de cette époque transitoire ne se peuvent comparer comme élégance à celles de François Ier et de Henri II; elles dénotent cependant la pensée digne d'un grand prince de concourir par leur ampleur et leur régularité à la délectation publique. Examinons, par contre, les monuments des Valois. Sans vouloir restreindre la valeur de leurs conceptions et la gloire qui en rejaillit sur leurs fondateurs, on peut dire que ce sont œuvres de satisfaction personnelle et quelque peu égoïste; leurs beautés étaient

closes et, on le croirait, réservées jalousement pour de royaux amateurs et leur suite de familiers. Ainsi Blois, où le principal effort des artistes s'est concentré sur l'escalier et la corniche de la cour; ainsi Chambord et Fontainebleau, posés au ras du sol, derrière un rideau de forêts ; de même le Louvre, dont le revêtement très simple n'eût pas permis de soupçonner la richesse intérieure. Tout autrement compris était le château neuf de Saint-Germain, élevé par Henri IV, terminé par ses successeurs, détruit à la Révolution. S'étalant en pleine lumière sur la hauteur et dominant le cours de la Seine, ses rampes, ses galeries superposées, ses terrasses semblaient faites bien plus pour l'embellissement du paysage et le plaisir des riverains que pour la commodité de ses hôtes.

Dans les villes, des plans d'ensemble commençaient à s'élaborer; l'édilité parisienne, prêchant d'exemple, bien que n'apportant pas à leur exécution la célérité moderne, y déployait au moins une louable persévérance. Il fallut près de sept ans, de 1605 à 1612, pour achever la suite d'hôtels qui bordent la place Royale, au centre d'un quartier alors aristocratique. Plusieurs ont leur célébrité : Marie de Rabutin-Chantal, la future marquise de Sévigné, serait née en 1627 dans celui placé à droite du pavillon central reproduit par notre gravure (fig. 83) ; là demeurait Marion Delorme, beaucoup plus tard le minutieux Dangeau. Les habitants de Paris purent donc circuler à couvert sous les portiques de ce vaste quadrilatère. Peut-être entrait-il dans cette innovation tentée par le bon roi un ressouvenir de sa jeunesse, des petites villes de Béarn et de Gascogne et de

la Rochelle, sa valeureuse alliée; elle n'eut pas de suites,

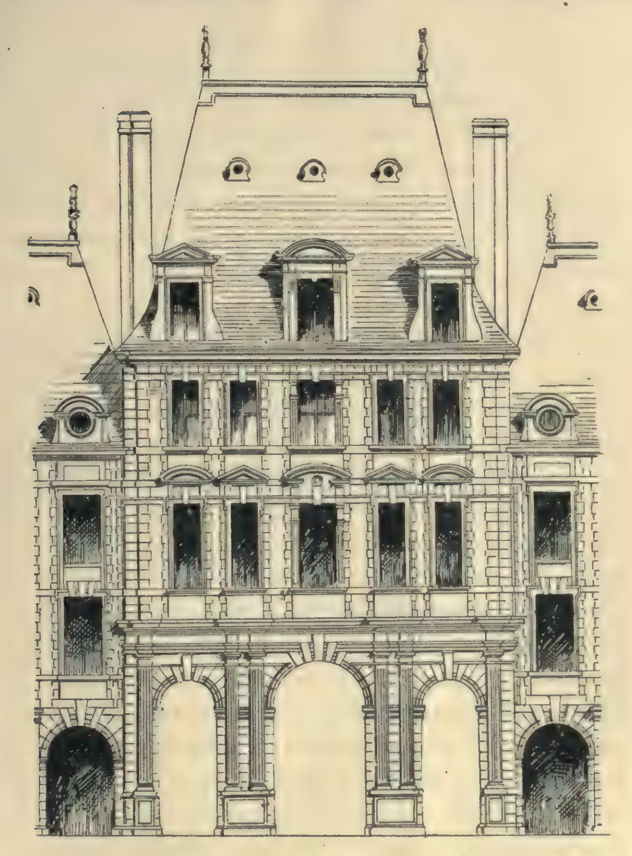


Fig. 83. — Pavillon de la place Royale, à Paris.

et ne pouvait guère en avoir dans les rues commerçantes, en raison de l'obscurité qu'entraîne ce mode de construction sous un ciel fréquemment obscurci. Avec des

formes plus modestes, mais avec l'intention tout aussi évidente de compléter l'un des beaux sites de la capitale, on éleva vers 1608, à la pointe occidentale de la Cité, cette fois pour des boutiquiers et de simples artisans, les maisons de brique et de pierre de la place Dauphine. Les estampes contemporaines attestent le succès populaire de cette entreprise. Même actuellement, l'artiste et l'archéologue observent sous les replâtrages postérieurs, et non sans intérêt, les vestiges de cette décoration municipale.

II

Une des sérieuses critiques adressées à notre Renaissance est de n'avoir pas appliqué ses théories à la glorification de l'idée religieuse, ni doté le christianisme de ces temples que l'on admire sur le sol italien. Le fait n'est que trop réel. Parmi le petit nombre d'églises élevées au XVIe siècle se trouvent çà et là quelques riches façades, des agencements ingénieux, des détails d'une agréable délicatesse, aucune ne possède ce grand caractère dont sont revêtus tant de monuments des âges antérieurs. Ce sont rarement d'ailleurs des églises entières, mais plutôt des placages sur un bâtiment ancien, ou tout au moins de structure ogivale. La plus importante de toutes, Saint-Eustache de Paris, commencée sous François Ier et achevée sous Louis XIII, produit sans doute à l'intérieur une impression saisissante; elle est due à l'énormité d'une nef encore gothique comme

donnée, non à la beauté des parties qui la composent. Enfin, l'on s'est demandé pourquoi une époque si ardente dans ses passions religieuses, d'autre part si fertile en hommes de mérite, était restée sur ce point au-dessous d'elle-même. Nous avons déjà effleuré cette question à propos des monuments funéraires; ne pas la traiter plus à fond laisserait par trop infirmer la valeur d'un mouvement auquel se rattachent les plus grands noms de l'art français, et cela au moment de les quitter.

Il convient d'abord de rappeler tout ce que le moyen âge avait légué d'édifices de ce genre à notre pays, métropoles provinciales, innombrables églises conventuelles et autres, romanes ou ogivales. Dans les voies du renouvellement de l'architecture et de la sculpture, après la sombre période des temps barbares, nous pensons que la France devance l'Italie, et, proposition qui paraîtra peut-être excessive, que sa véritable renaissance des arts, en dehors des variations de style et de quelques arrêts momentanés, remonte à cet égard jusqu'aux XIe et XIIe siècles. La plupart de nos grandes basiliques étaient déjà construites, et Notre-Dame de Paris voyait s'achever ses dernières chapelles, qu'à peine creusait-on les fondations de Santa-Maria del Fiore à Florence (1298), et Saint-Pierre, cette œuvre immense, non pas exclusivement de la piété romaine, mais des subsides de toute la chrétienté, ne commençait à surgir à la voix de Nicolas V que cent cinquante ans après. Durant les XIVe et XVe siècles, la péninsule dirigea son activité principalement dans le sens religieux, tout en reprenant les enseignements de l'art antique, et,

malgré les luttes incessantes de deux factions ennemies, sans être du moins entravée par des subtilités de dogme; les mêmes sanctuaires, aux assises noires et blanches, réunissaient guelfes et gibelins dans les mêmes actes de foi. La Renaissance française, celle de 1500, se développa au milieu de circonstances très différentes. Envahie par l'esprit de libre examen, abondamment pourvue d'établissements religieux, mais tenus en mépris par une partie de la nation, exposée des deux côtés à toutes les fureurs de l'intolérance, la France n'eut ni le besoin ni le loisir, surtout dans la seconde moitié du siècle, de multiplier les lieux de prière et de leur imprimer le même cachet de beauté et d'originalité qui distingue les monuments civils. Nous n'avons nullement l'intention de discuter ici les mérites particuliers de l'architecture religieuse italienne et de notre architecture nationale, encore moins d'établir la supériorité de l'une ou de l'autre; elles nous semblent toutes deux également répondre à la nature, au climat, au sentiment des contrées qui les ont vues naître; un semblable parallèle serait du reste difficile autant que déplacé. Il nous le paraît moins en ce qui regarde les autres arts, l'élégance des mœurs, la richesse intérieure des habitations. Sous ce rapport, à la fin du xve siècle, notre infériorité était notoire; Commines, dans la relation citée plus haut, montre combien il en fut frappé; avec lui, tous ses contemporains. Ce fut donc, en France, l'unique dessein des promoteurs de ce mouvement de rechercher, avant toutes choses, la somptuosité ultramontaine, et de substituer aux lignes austères de la construction féodale le luxe et l'agrément des palais d'Italie, et, si nous

n'eûmes pas de suite, quant au développement rapide des sciences et des lettres, l'équivalent de cette académie platonicienne instituée par Côme de Médicis dans sa maison de plaisance de Careggi, l'intelligente et généreuse protection de François Ier accordée aux hommes éminents de tous pays, des fondations comme celle du Collège de France finirent peu à peu par supprimer la distance qui nous séparait de l'Italie docte et lettrée. Mais, sous la double influence des études antiques et de la Réforme, les croyances catholiques reçurent de graves atteintes. Beaucoup d'esprits distingués se troublèrent et finirent par verser dans une affectation de paganisme dont la poésie et les monuments portent les traces, et, pour rester uniquement sur le terrain de l'art, il nous suffira de remémorer à quelle banalité et à quelle convention, opposées au sentiment chrétien, étaient parvenues les œuvres soi-disant religieuses de nos plus illustres artistes. Les architectes y échappèrent en partie, tantôt par un respect traditionnel qui faisait encore employer l'arc aigu, comme inséparable du culte, dans les chapelles de Chenonceaux, de Nantouillet et d'Écouen; tantôt par les lois mêmes de leur art, peu propices à de trop brusques nouveautés, et qui modéraient leurs tendances, au nom de la logique, dans une assez forte proportion. C'est ainsi qu'à Sainte-Clotilde des Andelys, à Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, la présence des ordres et des frontons n'a pas entraîné la suppression de la grande rose du portail, nécessaire à l'aiclairage de la nef.

III

A mesure que l'on avance vers le terme approximatif de cette période, se produit le même phénomène qu'à la fin de l'ère ogivale, une recherche excessive des complications et des tours de force; ce ne sont partout que longues clefs pendantes, médaillons de voûtes curieusement ciselés. L'église Saint-Étienne-du-Mont, citée en dernier lieu, et tenue dans son ensemble comme une des conceptions extrêmes de la Renaissance (1517-1618), possède sous ce rapport un jubé bien remarquable : commencé en 1600, son arc surbaissé, ses escaliers latéraux, dont les rampes ajourées enlacent gracieusement les deux premiers piliers du chœur, résument tout ce que l'on peut attendre de l'art du constructeur en légèreté et en surprenante hardiesse (fig. 84). La sculpture en est aussi fort intéressante; elle appartient à cette école intermédiaire entre Jean Goujon, Germain Pilon d'une part, Simon Guillain, Jacques Sarrazin de l'autre, et que représentent Barthélemy Prieur, les frères Lheureux, après eux l'élève italianisé de Jean de Bologne, Pierre Franqueville. Les figures posées sur le fronton des portes rappellent assez le faire et les attitudes maniérées de ce dernier[1]. Plus gracieux, les deux anges en bas-

1. Ces deux figures sont de Pierre Biard, le père, né en 1559, mort en 1609.

relief des tympans de l'arc se rapprochent de Prieur, et,



Fig. 84. — Jubé de Saint-Étienne-du-Mont.

dans leur allure un peu alourdie de renommées antiques, offrent pourtant le balancement harmonieux de lignes cher aux maîtres du xvie siècle. Et puisque, à ce moment

de notre art national, architecture et sculpture sont encore deux sœurs inséparables, disons de suite que c'est à la galerie du Louvre longeant la Seine qu'il faut aller voir les travaux de Pierre et François Lheureux. Ils ont prodigué énormément d'esprit et de caprice sur la frise du rez-de-chaussée. Ces amours tenant le chiffre royal, ces combats de génies et de monstres étranges sont traités d'un ciseau gras et souple, avec un parti pris de reliefs et de rondeurs qu'explique l'abondante ornementation vermiculée qui les accompagne. L'élément fantastique développé ici apparaît déjà sous Charles IX. A dater de son règne, les mascarons sculptés ne descendent plus directement du faune antique comme ceux de l'hôtel Carnavalet; ce sont, aux consoles du Pont-Neuf par exemple, des espèces de diables aux yeux saillants, à face convulsée par le rire ou la menace, gardant à peine quelques traits de la tête humaine, et bien compris du reste pour la place qu'ils occupent loin du regard. La typographie lyonnaise, notamment dans les frontispices et entourages de ses livres d'heures et de ses recueils d'emblèmes, affecte les mêmes bizarreries dont la frise du Louvre est la meilleure et peut-être la dernière expression sur une vaste échelle, cette façade ayant été entreprise par Henri III et achevée sous Henri IV, ainsi que l'indiquent les attributs de ce prince et les initiales de Gabrielle d'Estrées (fig. 85).

La marque distinctive de l'ornementation est une certaine lourdeur, car, à n'examiner que les motifs dont elle se compose, elle est peu différente de la précédente. Si les cartouches et les entrelacs sont moins employés, ce sont les mêmes rinceaux, les mêmes

fleurons, les mêmes palmettes, en un mot la même flore presque toujours conventionnelle, grossie et appesantie, qu'elle soit sculptée ou peinte, autant que l'architecture elle-même; nous pouvons ajouter que le vête-



Fig. 85. — Entablement de la galerie du Louvre.

ment et le mobilier contemporains. Pour le premier, lorsqu'on se rappelle les ridicules exagérations de la cour de Henri III, surtout dans le costume des hommes, et, d'après deux tableaux curieux du musée national, — *Un bal au Louvre* et *les Noces de Joyeuse*, — ces pourpoints à bosse descendant jusqu'au bas du ventre, ces trousses rudimentaires, ces fraises énormes encaquant un visage efféminé, des perles aux oreilles, le

chapeau, plus laid s'il est possible que le nôtre, rejeté en arrière, on apprécie davantage l'habit engoncé que nous montrent les toiles de Porbus et les crayons des Dumonstier. Quoique porté bien au delà de 1610, il rappelle le XVIe siècle par la coupe et certains affiquets; tout en n'offrant pas l'élégance cavalière des belles époques, il est d'un ensemble digne et correct en rapport avec l'ordre social. De même pour l'ameublement. Une petite révolution se prépare : l'art du tapissier est sur le point de naître; art fatal, osons le dire, à la beauté des formes. Le velours commence à couvrir depuis quelque temps des sièges rectilignes bordés de clous à facettes dorées; les gros meubles conservent cependant la finesse des moulures, leurs simulacres architectoniques de colonnettes, modillons et frontons, mais le goût de leurs sculptures est bâtard; de redondantes renommées, des Curtius à panaches, imités de Josse Amman ou de Goltzius, y remplacent les Parnasses de l'école de Fontainebleau et les nymphes de Goujon. Sans doute, c'est la décadence, mais encore saine et robuste, comme une souche sur laquelle vont pousser à nouveau, grâce à de bénignes influences, de verts et puissants rejetons.

STYLE XVIIe SIÈCLE

LOUIS XIII

I

Un fait qui n'intéresse guère l'esthétique, mais digne cependant d'être noté comme symptôme des temps où nous arrivons, c'est la méthode et la suite dans les travaux. On achève ce que l'on entreprend. Jacques Debrosse construit pour Marie de Médicis, dans l'espace de cinq années, de 1615 à 1620, le grand palais du Luxembourg[1]. En 1624, après une interruption d'un demi-siècle, Lemercier continue la cour du Louvre, élève le pavillon de l'Horloge, et, tout en augmentant démesurément les projets de Lescot, respecte du moins, pour la première fois sans doute dans l'histoire de l'art français, l'architecture de son prédécesseur.

Le Luxembourg offre, a-t-on dit, une réminiscence de la cour du palais Pitti à Florence. Qu'elle ait été réclamée par la reine mère ou suggérée par une flatterie de l'artiste, elle est très vague et réduite à la pré-

1. Dans le principe, appelé palais Médicis, et plus tard, devenu la propriété de Gaston, frère de Louis XIII, palais d'Orléans.

sence des bossages sur tout l'édifice; or nous avons signalé déjà l'introduction de cet appareil sous Charles IX et même antérieurement. Le plan général des bâtiments, leurs grands combles, les pavillons d'angle en saillie, la façade sur la rue avec son entrée surmontée d'un dôme, et sa galerie, maintenant percée de fenêtres, autrefois ouverte en portique seulement du côté de la cour, tout cela n'a rien de florentin et rappelle au contraire la disposition connue des résidences princières du XVI[e] siècle, elle-même dérivée de nos anciens châteaux.

La construction de pierre, au lieu de la brique alors très employée, n'apporte aucun poids à cette fausse opinion. Outre que Debrosse s'en est toujours servi pour ses autres travaux, à la grande salle du Palais de Justice incendiée en 1871, au portail de Saint-Gervais, Du Cerceau, dans son livre des excellents bâtiments de France, la déclare d'un caractère plus noble; c'est donc un choix de matériaux motivé par les assises franchement accusées, et surtout par la destination supérieure des monuments. Enfin, sur la souche des cheminées du Luxembourg, on distingue avec un peu d'attention les traces de sculptures, armes royales, chiffres et colliers d'ordres, effacées à la Révolution, et qui devaient affirmer le style tout français de l'ensemble. Leur rétablissement serait facile.

II

En vraie fille des Médicis, son palais sitôt achevé, Marie s'adressa au plus grand peintre du XVIIe siècle. C'est dans l'aile droite, maintenant occupée par l'escalier du Sénat, qu'étaient placées les vingt et une compositions de la vie de la reine dues au prestigieux génie de Rubens. La destinée de ces étonnants météores perdus à de telles hauteurs est-elle d'éblouir plus que de féconder? Ou bien, malgré la libéralité ordinaire de Marie de Médicis, l'accès de la galerie était-il interdit aux artistes? Il est certain que ces admirables tableaux furent de nulle influence sur la peinture française. Dubois (1543-1615) et Fréminet (1567-1619), les derniers représentants de l'école de Fontainebleau, avaient achevé leur carrière. Après une jeunesse errante et besogneuse, Nicolas Poussin, employé à des tâches souvent ingrates, et obscur encore, venait enfin de s'établir à Rome (1624), sa seconde patrie, qu'il devait quitter une seule fois, à son grand regret et pour bien peu de temps. Les peintres se trouvaient donc sans guide et sans chef reconnu. De retour dans son pays au bout de quinze années de séjour en Italie, et précédé de la plus brillante réputation, Simon Vouet (1590-1649) prit la direction de l'école et fut le maître de la plupart des artistes célèbres de l'époque, au premier rang Eustache Le Sueur. Nous ne connaissons plus guère le talent du

peintre favori de Louis XIII que par ses tableaux de chevalet, trop souvent d'un dessin abandonné et d'une couleur fausse. Le temps a détruit le meilleur de son œuvre, ses grands travaux de l'hôtel de Bullion, la galerie du château de Rueil pour le cardinal de Richelieu, celles du maréchal d'Effiat et du duc d'Aumont, d'autres encore. Dans l'ancien hôtel Tubeuf, devenu le point de départ du palais Mazarin, et maintenant affecté à l'un des services de la Bibliothèque Nationale, se trouve un charmant plafond de Vouet, à compartiments séparés par de belles boiseries dorées, et qui montre des qualités de franchise et d'éclat, une entente de la décoration acquises par l'étude des maîtres vénitiens, et principalement de Véronèse; l'artiste est là dans sa véritable voie, et l'on comprend alors la vogue qui ne le quitta jamais. A l'exemple des peintres du XVIe siècle, et quoique surchargé de commandes, il ne dédaignait pas d'entrer dans le détail d'une ornementation. Michel Dorigny a gravé d'après lui une suite de panneaux composés pour un vestibule du palais de Fontainebleau; la reproduction de l'un d'eux rendra sensible le changement opéré déjà dans la manière de traiter les mêmes motifs et dont Vouet semble l'inventeur (fig. 86). A la grâce claire, aux types élancés de la Renaissance succèdent des formes plus puissantes, une ordonnance plus opaque; les cartouches sont lourds et réduits parfois à de simples surfaces géométriques, les rinceaux moins nerveux; mais ce qui différencie principalement les deux styles, c'est l'apparition d'un élément nouveau, la fleur naturelle prodiguée en guirlandes et en gerbes, ou massée par bouquets tombants.

Jamais peut-être le goût de la peinture décorative



Fig. 86. — Panneau décoratif de Simon Vouet.

ne fut plus répandu chez les particuliers que sous le règne de Louis XIII et durant la jeunesse de Louis XIV. Nous venons d'indiquer quelques-uns des travaux de

ce genre à la nomenclature desquels s'ajouteraient, pour Paris, ceux des hôtels Bretonvilliers, Lambert de Thorigny et la maison de M. de Fieubet. Le cloître des Chartreux avec la *Vie de saint Bruno* par Le Sueur, les belles fresques de Bertholet Flemael dans l'ancienne église des Carmes déchaussés de la rue de Vaugirard, — pour ne parler que de ce qui subsiste encore, — les nombreux vestiges trouvés sous le badigeon, dans ces dernières années, à la voûte et sur les parois des chapelles de Saint-Eustache et de Saint-Nicolas-des-Champs, montrent que les établissements religieux subissaient le même entraînement. Dans la mesure des ressources qu'offrait la province, certaines demeures de la noblesse ne restaient pas en arrière; l'une d'elles nous fournit un spécimen très complet de ce luxe intelligent. Au premier étage du château de Cheverny, à douze kilomètres de Blois, se trouve un appartement, jadis réservé pour le roi, et qui se compose d'une salle des gardes, d'une chambre à coucher et de plusieurs cabinets. La salle des gardes est encore disposée, comme celles du XVIe siècle, sur un plan oblong. Ses maîtresses poutres et ses solives sont couvertes de chiffres et d'arabesques, et les murs tendus de tapisseries avec portes et stylobates moulurés. A l'une des extrémités s'élève une cheminée montant jusqu'au plafond (fig. 87). Quatre cariatides, deux statues et des figures d'enfants, le tout de bois doré, en ornent la face et les côtés. Sur le manteau, dans un cadre rectangulaire enrichi de nielles, et dans ceux à angles rentrants des parties latérales, sont peintes diverses scènes de la fable d'Adonis. Au sommet du coffre s'étale un grand cartouche au monogramme

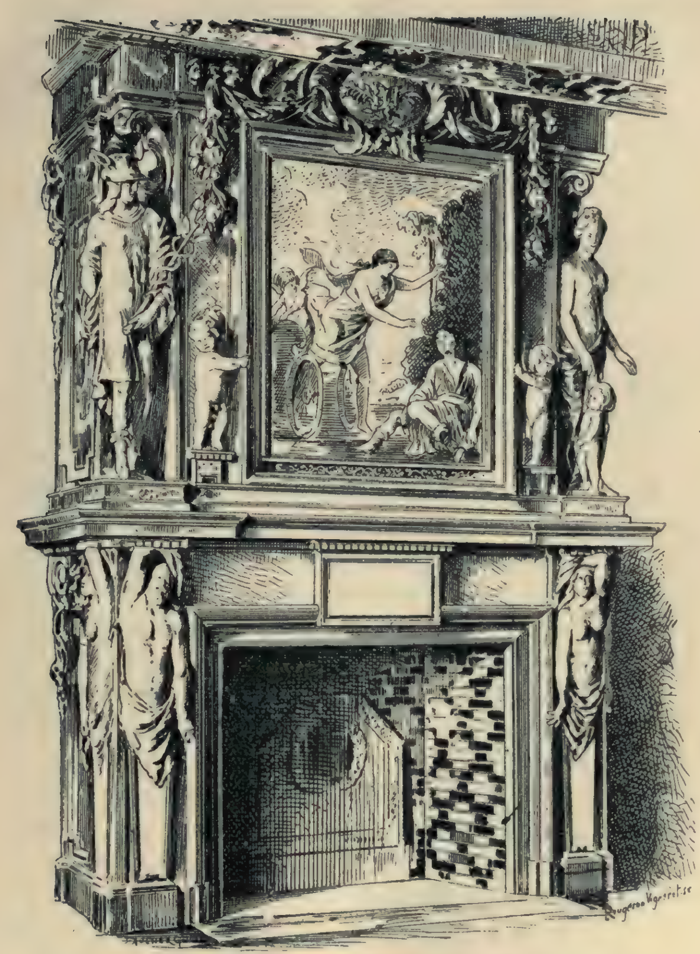


Fig. 87. — Cheminée du château de Cheverny.

des Hurault de Cheverny, fondateurs du château actuel

en 1634; de ses lourds retroussis, suivant le style du temps, s'échappent des draperies et des chutes de fruits et de feuillages. Le lambris inférieur régnant autour de la salle ainsi que les panneaux des fenêtres présentent une suite ininterrompue de fleurs et d'emblèmes avec devises écrites sur des phylactères. Si nous passons à la chambre du roi, le décorateur a retracé au plafond, sur la cheminée et les dessus de porte, l'histoire de Persée; sur les boiseries, en trente petits tableaux, celle de Théagène et Chariclée. Toutes ces peintures, d'un coloris clair sans être fade, d'une exécution plus facile que correcte, sont d'un artiste du terroir, Jean Mosnier (1600-1656). Grâce à la générosité de Marie de Médicis, alors retirée à Blois, il put étudier son art à Florence et à Rome. Au retour, la reine mère l'employa au Luxembourg; mais des treize peintures mentionnées par l'inventaire de Bailly, en 1709-1710, une seule nous est parvenue, inscrite au Louvre sous le numéro 373, dans la salle des Le Sueur; c'est une belle figure de la *Magnificence royale,* plus grande que nature, dont le goût d'ajustement et le ton argentin rappellent Guido Reni. Certes sans mépriser, loin de là, les scènes mythologiques et les ornements où Mosnier a déployé tant de fertilité d'imagination et une réelle habileté, il était permis d'augurer mieux encore d'un semblable début. Ce serait à l'hostilité de Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, intendant des bâtiments de Marie de Médicis, qu'il devrait d'avoir été écarté des travaux du Luxembourg et, de peintre de la reine, d'être devenu, sans doute sous le coup de la nécessité, l'artiste provincial un peu trop expéditif que l'on voit au château de Cheverny.

III

Quoique alourdies, les formes ornementales empruntées à la Renaissance conservaient encore quelque chose de leur grâce première sous le pinceau du décorateur. Ce genre de peinture oblige l'artiste à faire valoir à distance les différents motifs de sa composition plus par la couleur que par le modelé; il lui faut dès lors étudier avec soin leur silhouette, en proportionner les surfaces, qu'elles s'enlèvent en clair ou en vigueur sur le fond appelé à les recevoir; dans l'un comme dans l'autre cas, un ornement trop massif serait des plus déplaisants. Il n'en est pas tout à fait de même du sculpteur. Opérant sur une matière monochrome, le bois, la pierre, le marbre, ne tirant ses effets que du relief et du jeu des ombres, accidentellement de l'intervention de l'or, il est moins en garde contre cet abus, et, pour peu que l'esprit du jour y soit porté, il dépasse plus aisément les limites tracées par le goût. L'ornementation sculptée du temps de Louis XIII est donc beaucoup plus épaisse que l'ornementation peinte. Le lecteur verra dans notre dessin (fig. 88) combien les cartouches placés entre les pilastres et sur les tympans de l'arc de cette travée de la chapelle de Fontainebleau diffèrent, par la mollesse de leurs contours et l'exagération de leurs volutes, de l'élégance nerveuse et sobre de ceux du XVIe siècle; com-

bien aussi les palmes arrondies dont ils sont flanqués s'éloignent de la nature dans leurs circonvolutions indéfiniment répétées. Ces palmes sont caractéristiques de cette moitié du XVIIe siècle, ainsi que les têtes de chérubins de l'entablement et de la boiserie; encore ces dernières sont-elles motivées par l'emplacement, mais on les retrouve parfois sur des édifices civils, des portes et des meubles sans destination ecclésiastique. A l'extérieur, la sculpture ornementale devient encore plus pesante et, comme un excès en appelle un autre, on arrive souvent à border les cartouches de renflements onduleux pareils à de grosses chenilles; l'on troue les feuillages des consoles, de sorte que leurs cavités simulent quelque ressemblance avec le masque humain, tandis que celui-ci se termine inférieurement en appendices bizarres. Tout comme le langage, l'architecture a maintenant son style macaronique : aux vocables de mauvais latin correspondent les formes baroques. Cela serait vraiment insupportable si quelques lignes de construction bien entendues, d'opulentes moulures et une très grande crânerie d'exécution ne sauvaient ce burlesque ensemble.

De son côté, le mobilier repousse définitivement toute ingérence de la tradition et la sculpture n'y a qu'une faible part. Il peut se réduire à deux types. L'un, fabriqué de chêne ou de noyer, à moulurations arrondies, se sert de colonnes torses comme supports des tables et des couches; c'est le plus répandu. L'autre, d'un goût plus raffiné, sinon plus léger, emploie le bois noirci pour des sièges à haut dossier presque entièrement recouverts, ainsi que les lits, d'étoffe ou de tapisserie; il

réserve l'ébène pour les gros meubles, qui sont en ce

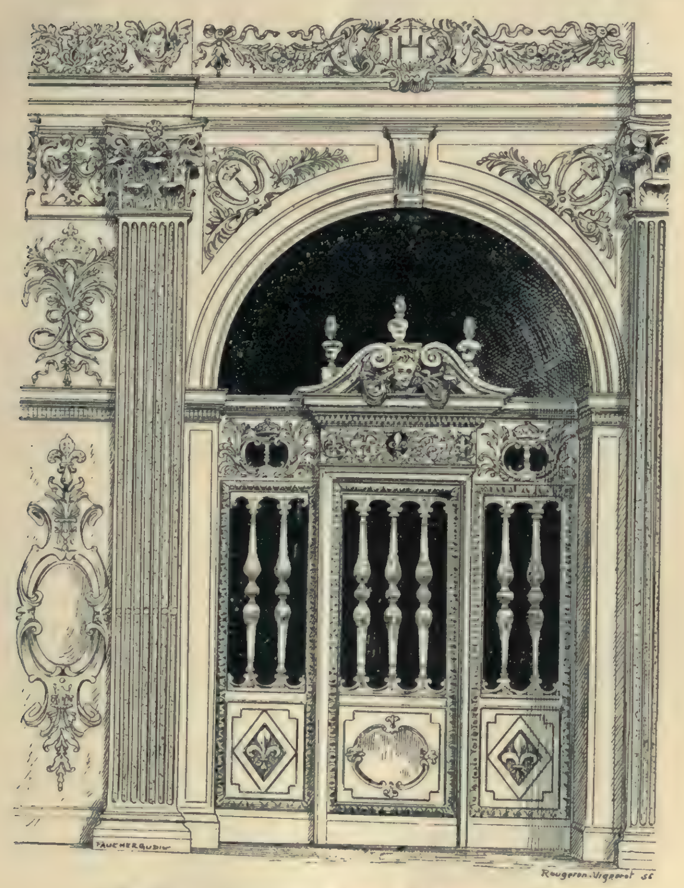


Fig. 88. — Travée de la chapelle de Fontainebleau.

cas décorés d'ornements et de figures d'un très mince relief. L'ancien huchier cède la place à l'ébéniste.

IV

Pour en revenir à la décoration des édifices, les excentricités décrites ci-dessus n'eurent qu'un moment et furent surtout la débauche d'esprits médiocres, vaguant sur les chemins de l'étrangeté faute de trouver la route du beau. Au château de Blois, sous la coupole de l'escalier de Gaston, François Mansard (1598-1666) a bien usé de mascarons grotesques dans les encadrements de ses voussures; mais ils sont traités dans la manière large des décorateurs italiens du XVIe siècle, Polydore de Caravage par exemple, plutôt que suivant la fantaisie déréglée qui tentait de s'établir, et si l'on peut justement reprocher à Lemercier l'anomalie des trois frontons inscrits l'un dans l'autre au pavillon de l'Horloge, il ne s'en trouverait point d'aussi choquantes dans ses constructions de la Sorbonne et de l'Oratoire du Louvre. A part quelques erreurs, il faut reconnaître le caractère vraiment digne et sérieux de l'architecture de la première moitié du XVIIe siècle, et le talent des maîtres qui ont élevé l'église de la Sorbonne et celle du Val-de-Grâce. De vaillants sculpteurs les secondaient : Sarrazin, Guillain, les deux Anguier. On doit au premier de ces artistes le plus important travail monumental de ce temps; nous voulons parler des grandes cariatides du pavillon de Lemercier, au Louvre, qui ont soulevé de nos jours des critiques assez vives.

Les sculptures de Sarrazin (1588-1660) étaient, n'en doutons pas, dans la pensée de Lemercier, dont il reste à notre sens le judicieux et fidèle interprète, moins des membres architectoniques semblant porter, mais ne portant guère en réalité l'entablement, que des ornements du dôme central, plus agréables dans leur variété et à la fois plus logiques que ce troisième ordre employé à Anet par Delorme, et, plus tard, ne répondant alors à aucune division intérieure, par Debrosse, au portail de Saint-Gervais. Ces statues sont purement décoratives et n'ont par conséquent d'autre but que de se raccorder — grâce à une certaine vivacité de mouvement contenue toutefois dans la stabilité nécessaire, grâce aussi à leur groupement et au jet de leurs draperies — aux riches motifs de l'attique de l'ancien Louvre et aux belles figures féminines, en haut relief, du ciseau de Me Ponce qui remplissent les frontons des avant-corps.

Les sculpteurs de la Renaissance ont laissé peu de portraits proprement dits, ayant été presque exclusivement bornés en ce genre à des effigies funéraires On préférait la magie de l'art du peintre, pour la représentation de personnes vivantes. Nous possédons bien quelques bustes et de beaux médaillons du temps des Valois, mais ce n'est guère qu'à partir de Henri IV que cette partie de la glyptique comprenant le travail des métaux en creux ou en relief prit en France une véritable importance avec Guillaume Dupré (? -1642) et Warin (1604-1692). Ces deux médailleurs et le sculpteur Simon Guillain (1581-1658) montrent dans leurs ouvrages une chaleur et un souci de la réalité que, le seul G. Pilon excepté, on avait peu connus antérieu-

rement. De ce moment la sculpture, sous ses formes diverses, bustes, bas-reliefs ou statues, devient la rivale plus d'une fois heureuse de la peinture et de la gravure de portrait, pratiquées cependant jusqu'à nos jours, et sans interruption, avec une rare habileté.

V

Dans sa haute situation de peintre attitré de Louis XIII, employé par Richelieu et tout ce qu'il y avait de plus considérable à la cour, Vouet avait mis au jour une foule de compositions agréables, exécutées d'un pinceau facile et savant, mais dépourvues de caractère. Nicolas Poussin (1594-1665) et Eustache Le Sueur (1617-1655) ne jouirent jamais à un tel degré de la faveur royale et ne se présentent point à nous entourés, comme l'artiste officiel, d'un nombreux cortège d'élèves. Ils sont néanmoins, malgré l'exil volontaire du premier et la vie retirée du second, les véritables initiateurs de la peinture française, et prouvent ainsi combien la profondeur des pensées et le sentiment de la beauté morale l'emportent à la fin sur des qualités purement matérielles. C'est bien de ces deux grands maîtres que notre école tire sa plus notable illustration; c'est à eux surtout qu'elle est redevable de prendre rang parmi les principales, celles qui se partagent le domaine de l'art moderne. L'époque où nous parvenons est particulièrement glorieuse pour notre pays, et, si nous n'osons pas dire avec V. Cousin que « la France,

insouciante de sa gloire, n'a pas l'air de se douter qu'elle compte dans ses annales le plus grand siècle peut-être de l'humanité, celui qui comprend dans son sein le plus d'hommes extraordinaires en tout genre[1] », du moins, devant le spectacle qu'elle offre à ce moment, et qu'elle a offert de nouveau pendant ce XIXe siècle qui vient de finir, nous nous étonnons de la réputation de légèreté que l'on nous a faite par suite d'examens trop superficiels. Sans nous arrêter à tant de philosophes, de moralistes, de poètes et de prosateurs, de Descartes à Bossuet, de Pascal à La Rochefoucauld, de Corneille et de La Fontaine à Molière et à Racine, tous nés sans exception sous Henri IV ou sous Louis XIII, et auxquels, ce nous semble, quelle que soit la forme adoptée par eux, on ne saurait refuser un même fonds de gravité et de pénétrante observation, sans sortir en un mot du terrain spécial où nous sommes confiné, quelle race a fourni talent plus mâle et plus sévère que Poussin, plus chaste et plus tendrement religieux que Le Sueur, plus attentivement contemplatif et plus pénétré de la poésie de la nature que Claude Lorrain (1600-1682)? Ne seraient-ce donc là que des produits exceptionnels d'une nation à laquelle feraient défaut les côtés sérieux de l'esprit? Mais alors, puisque, par une étrange contradiction, on taxe le XVIIe siècle tout entier d'un excès de solennité, il faudrait admettre cette proposition absurde que, pendant une si longue période, la France a menti à son propre génie, a faussé ses instincts en art, en littérature, en politique, dans l'éloquence de la chaire

1. *Du vrai, du beau et du bien.*

comme dans le langage de l'histoire et de la diplomatie! Cependant, objectera-t-on, l'esthétique de la Renaissance et la fantaisie du dernier siècle sont tout autres qu'à l'époque dont vous parlez. Sans doute, mais il est aisé de répondre que l'âme d'une nation comme celle d'un individu passe par des états différents, sans pour cela perdre ses caractères essentiels, que l'idée de transformation n'entraîne pas fatalement celle de mobilité inconsidérée, et qu'elle apparaît plutôt comme l'une des conséquences de l'activité intellectuelle, plus intense, on le reconnaîtra sans peine, chez tous les peuples placés en tête de la civilisation. Qui nous dénierait le droit d'appartenir à ce groupe?

L'action de N. Poussin sur les peintres contemporains est réelle, mais latente, et perceptible seulement pour des yeux un peu exercés, attendu qu'elle porte sur l'une des parties les plus délicates de l'art, la composition. Pendant son séjour à Paris, de la fin de 1640 à septembre 1642, il se plaignait, dans ses lettres, de la nature de plusieurs travaux auxquels l'assujettissait son titre récent de premier peintre ordinaire du roi. Quelque humeur qu'ils lui inspirassent, ces cartons de tapisserie, ces grisailles, ces dessins pour les éditions de l'imprimerie royale n'étaient pas moins traités avec toute la probité d'un grand artiste, et devenaient autant de salutaires exemples de la noblesse de style qui se peut déployer dans des œuvres de second ordre. Le frontispice de l'Horace n'est pas indigne des *Bergers d'Arcadie.* Et lorsque, pris de la nostalgie de Rome plus encore qu'écœuré des manœuvres de l'envie, il se retira pour toujours dans sa petite maison du Pincio, Poussin

ne se désintéressa jamais des choses de la France. Tout en témoigne: sa sollicitude pour Ch. Le Brun, emmené par lui en Italie à la requête du chancelier Séguier, et dont il fut le conseiller tout le temps que le jeune artiste demeura près de lui; sa fréquente correspondance avec son ami le peintre lyonnais Stella, avec M. de Chantelou; ses rapports avec nos ambassadeurs près du Saint-Siège, le duc de Créqui, M. de Mauroi; les dessins dont il orna la traduction française du traité de Léonard de Vinci sur la peinture; son intervention dans les achats d'antiques pour le compte de la couronne, notamment du Germanicus. Il fit plus à lui seul pour la véritable connaissance de l'antiquité que n'avaient fait le zèle de François Ier et les travaux d'érudition de beaucoup de savants hommes, et cela en rendant son esprit en quelque sorte tangible et saisissable dans ces *Bacchanales* qui, à certains endroits, par une intuition du génie, semblent dues au pinceau des décorateurs de Pompéi et d'Herculanum, et dans ces admirables paysages où se déroulent, avec une ampleur et une sérénité auxquelles, depuis, personne n'a su atteindre, le cours du Tibre, les belles fabriques et les lignes onduleuses de la campagne romaine.

Le Sueur ne quitta jamais la France, cependant ses peintures ont la blonde couleur et la suavité des fresques italiennes. De son temps, celles de Fontainebleau devaient être encore entières; les étudia-t-il? Rien, dans son style, ne le laisse supposer, et s'il pouvait en recevoir quelques leçons d'harmonie, ce n'est certes pas au contact des maniéristes du XVIe siècle, pas plus que dans l'atelier de Vouet, que dut se développer cette pureté

de sentiment que reflètent toutes ses œuvres. Sans vouloir le comparer à l'artiste incomparable, au plus grand des peintres, il a avec Raphaël quelques similitudes : une bien courte existence, et cependant féconde ; le don de traiter, avec un égal succès, les scènes religieuses et les sujets profanes ; l'entente de la figure humaine associée à des ornements, en un mot, de la décoration. C'est même par cette dernière faculté, plus que par ses qualités intransmissibles de grâce naïve et d'expression de la beauté intérieure, que se signale son influence dans l'école française du XVIIe siècle. Malheureusement, c'est aussi celle dont il nous reste le moins de témoignages matériels ; bien mieux que le temps, les hommes se sont chargés de les faire disparaître. Si le charmant cabinet de bain de l'hôtel Lambert est encore intact, celui de l'Amour a été dispersé. De la chambre de Mme de Thorigny, appelée aussi chambre des Muses, « une de celles qu'on appelle chambres à l'italienne, parce que la beauté de la menuiserie et la richesse des lambris y tiennent lieu de tapisseries[1] », nous avons au Louvre les cinq panneaux des Muses et le plafond; mais pour restituer l'ensemble décoratif de ces appartements, il faut recourir aux planches gravées en partie par Bernard Picart vers 1710, rééditées, en 1740, par Gaspard Duchange.

Comme intensité d'émotion religieuse, certains tableaux de Le Sueur ont des égaux dans les écoles étrangères, mais n'ont pas de supérieurs. Nous citerons: l'*Apparition de sainte Scolastique à saint Benoît*

1. *Notice sur Le Sueur,* par Guillet de Saint-Georges.

(n° 523 du catalogue du Louvre), la *Messe de saint Martin* (n° 524), parmi la suite du cloître des Chartreux, le *Saint Bruno en prière* (n° 528), l'admirable *Portement de croix* et la *Descente de croix* provenant de la chapelle de la famille Le Camus, à l'église Saint-Gervais (nos 517 et 518). Après une interruption d'un siècle, il renoue la tradition chrétienne dans ce qu'elle a de plus élevé. C'est une Renaissance d'un autre ordre.

LOUIS XIV

Dans ces dernières années, à la suite d'expositions qui soulevaient plus d'un problème pour notre industrie nationale, il s'est fait un très fréquent usage, parfois même abusif, de termes jusqu'alors moins employés, et auxquels on n'avait pas attaché jadis toute la valeur qu'on leur a donnée depuis : la décoration, l'art décoratif.

D'une manière générale, la décoration s'entend surtout de l'embellissement des surfaces de quelque importance, réelles ou simulées, extérieures ou intérieures, par l'architecture, la sculpture, la peinture, appelées isolément ou associées dans un même effort.

L'art décoratif comprend d'abord la décoration ainsi définie ; ensuite toute transformation de la matière, si commune et si limitée soit-elle, en objet d'art, c'est-à-dire en une chose revêtue par la main humaine de la beauté des formes, à laquelle s'ajoute, en certains cas, le charme de la couleur.

Malgré le nombre et l'importance économique des produits de cette seconde catégorie, les conditions requises pour la première, c'est-à-dire la science des divisions, la claire compréhension des masses, la ri-

chesse, l'ampleur, ont seules incité les artistes à donner à tout ce qui s'en rapproche l'épithète de *décoratif.* C'est bien en ce sens qu'elle est interprétée dans leur vocabulaire.

I

Maintenant que nous pensons avoir expliqué la portée de l'expression, il nous est loisible de l'appliquer de suite en disant que l'art du temps de Louis XIV est avant tout décoratif. C'est à la fois son mérite et son côté défectueux; non toujours, mais souvent. La colonnade du Louvre, le monument le plus imposant de ce règne, n'est pas autre chose qu'un somptueux décor, n'ayant aucune relation avec le palais qu'il devait compléter. Il est vrai que son auteur, le médecin Claude Perrault (1613-1688), entraîné par la préoccupation du grandiose qui hantait les meilleurs esprits, devint fortuitement architecte, un peu à l'instigation de Colbert, médiocrement satisfait des projets de Levau pour la continuation du Louvre. Ce même Levau (1670), cette fois architecte de profession, n'hésitait point à entraver la circulation du quai de la rive gauche de la Seine et de tout un quartier de Paris pour établir le plan semi-circulaire de son collège des Quatre-Nations, actuellement palais de l'Institut, sans qu'une nécessité de service intérieur imposât, que nous sachions, cette courbe des deux ailes. L'œuvre beaucoup plus remarquable de l'un des artistes éminents de l'époque par

l'étendue et la variété de ses connaissances, la porte Saint-Denis de François Blondel (1617-1686), n'échappe pas complètement à cette tendance un peu outrée vers l'effet décoratif. Ici, c'est par les proportions considérables et l'amoncellement des matériaux qu'il est obtenu. Si l'on prend ce monument comme entrée de ville, comme porte d'une vaste capitale, on cherche la raison d'être d'une voûte si haute, et des deux passages latéraux sensiblement trop étroits pour la foule des piétons traversant une voie très fréquentée. L'isole-t-on de toutes parts, ainsi qu'il l'est en effet, et le considère-t-on en tant qu'arc triomphal, alors on se demande pourquoi cette masse énorme; l'hommage devient grossier. Les Romains, dont certes le goût était enclin au colossal, se gardaient bien, dans ces sortes d'édifices, d'enfreindre une certaine modération et d'écraser, en quelque manière, le triomphateur sous le poids de l'arc dressé en son honneur. Ceux qui nous sont parvenus sont exempts de toute emphase, et pour élevé que fût en gloire et en dignité le César victorieux, il restait cependant à leurs yeux de taille humaine : ils construisaient à sa mesure, même pour la postérité, et, plus spiritualistes que nos architectes du XVIIe siècle, laissaient aux actes du héros, reproduits sur la muraille, à exprimer sa grandeur morale. Blondel, qui était un zélé admirateur de l'antiquité, ne l'a cependant pas imitée en cela, ou ne l'a pas comprise; et, tout en déclarant dans son cours d'architecture le soin qu'il a de choisir ses ornements « parmi ceux qui ont eu et qui ont encore le plus de réputation dans les ouvrages des anciens », il insiste fortement, et avant tout, sur les

dimensions énormes de la porte Saint-Denis, « qui est peut-estre un des plus grands ouvrages qui soient de cette nature, au reste du monde, sa masse ayant plus de soixante-douze pieds de hauteur et autant de largeur, avec une ouverture de plus de vingt-quatre pieds dans le milieu ; je me suis principalement appliqué à la rendre plus considérable par la justesse des proportions qu'elle a du tout à ses parties et de ses parties entre elles, que par la quantité d'ornements dont elle auroit pu être chargée ». Il a pleinement réussi sur ce dernier point.

Il n'existe point de période d'art dont on ne puisse faire quelque critique. Ce droit est universel et nous en avons usé, même pour les époques qui nous étaient le plus sympathiques. Nous venons de l'exercer encore. Mais, à tout prendre, il est peut-être plus difficile et, à coup sûr, plus profitable de mettre en lumière les progrès accomplis que de constater certains affaiblissements. D'ailleurs, à part les moments de décadence radicale où s'effondre toute civilisation, l'art d'un pays regagne souvent d'un côté ce qu'il perd de l'autre dans ces variations du goût. Si le style du XVIIe siècle ne possède plus les attraits de la Renaissance, le parfum printanier qui s'en exhale, l'élégance souple et juvénile et comme l'imprévu de ses mouvements, par contre, il offre en tout genre les riches moissons d'un été radieux, la force calme et la gravité de l'âge mûr. Que nous prenions, non plus des palais, non plus un monument destiné à perpétuer les victoires du grand roi, mais un établissement philanthropique, l'hôtel des Invalides, ou de simples dépendances, les grandes et les petites écuries du château de Versailles, nous y trouverons, pour des besoins et sous

des aspects très différents, la même largeur, le même ordre régulier, nous pourrions presque dire la même majesté, si ce mot ne faisait sourire à propos d'écuries; toutefois n'oublions pas que nous sommes au point culminant de la monarchie absolue, et que, selon les idées du temps, ce qui regardait le service du souverain acquérait une importance exceptionnelle et devait revêtir un caractère auguste. L'hôtel des Invalides serait l'unique survivant de tous les édifices construits sous Louis XIV qu'il suffirait à inspirer le respect de cette remarquable époque. La monotonie de la façade et de la ligne des toits de ces longs bâtiments hospitaliers est magistralement rompue par un grand arc encadrant la partie centrale, au sommet de laquelle se profile l'image équestre du royal fondateur. Dans la cour d'honneur, avec les moyens les plus simples et sans autre luxe que quelques détails de sculpture largement traités à la hauteur des combles, Libéral Bruant (1635-1697) a su donner au cloître militaire qui en fait le tour une grandeur résultant moins de son étendue que de l'harmonie de ses proportions. A la rencontre des portiques, un pavillon renferme chaque escalier et fait saillie aux angles de la cour. C'est une dérogation aux exemples anciens, mais aussi une heureuse incorrection : outre la variété qu'elle apporte par ses ressauts à ce vaste parallélogramme, elle présente des facilités de communication fort appréciables dans un asile de vieillards et de soldats mutilés. On voit que ces architectes, réputés maintenant trop classiques, ne manquaient pas, à l'occasion, d'une certaine indépendance.

Par suite de la disparition des tours et des grands

pavillons qui les avaient remplacées, les toitures n'apportaient plus l'appoint d'autrefois à la physionomie pittoresque des constructions et à l'aspect général des cités. Les nouvelles églises même étaient privées pour la plupart de ce qui avait fait la gloire de leurs aînées et de ce qui semble inséparable du culte catholique: le clocher; ou, quand il existait, c'était dissimulé le plus possible, de forme bâtarde. Au sortir de la Renaissance, le manque d'intérêt de la partie supérieure des monuments ne pouvait échapper aux architectes français; aussi les voyons-nous, dès le règne de Louis XIII, s'efforcer d'y remédier, tantôt par des édicules sans objet déterminé, comme au palais du Luxembourg, tantôt dans les couvents, les hospices, à la façade principale des châteaux, par de petits campaniles à lanternons et à horloge, et dans les grandes églises par ces dômes empruntés à l'Italie, et dont ceux de Florence et de Rome sont les sublimes prototypes pour les temps modernes. A Paris, la chapelle des Carmes déchaussés de la rue de Vaugirard, bâtie de 1613 à 1620, paraît avoir reçu la première coupole. Puis vinrent successivement la Sorbonne, Saint-Paul Saint-Louis, la Visitation, le Val-de-Grâce, le collège des Quatre-Nations, l'Assomption, enfin la plus élégante de toutes, celle de l'église des Invalides, le chef-d'œuvre de Jules Hardouin-Mansard (1645-1708).

En inventant le comble brisé qui garde son nom, François Mansard rendait sans doute habitable une partie des bâtiments consacrée jusqu'alors à des galetas, mais il sacrifiait ces hautes souches de cheminées, accessoires obligés de l'ancienne toiture et superbes motifs de décoration architecturale sous le crayon des

maîtres du XVIe siècle. Il n'y avait là qu'une modification de formes compensée par quelques avantages intérieurs. Perrault faussa des principes autrement importants lorsque, entraîné dans une vaine recherche d'effet théâtral, il voulut masquer contre toute raison les toits du Louvre par des balustrades. Le succès aidant, son exemple mit les constructeurs sur une mauvaise voie, celle qui conduit à tenir peu de compte des nécessités du climat et de la vie de chaque jour, et à les éluder avec plus ou moins d'adresse, au lieu de les accuser franchement en en tirant le meilleur parti possible. Aussi Saint-Simon est-il dans le vrai quand il écrit, à propos du château de Versailles : « Du côté du jardin on jouit de la beauté du tout ensemble, mais on croit voir un palais qui a été brûlé où le dernier étage et les toits manquent encore. » Seulement, il a tort d'ajouter : « La chapelle, qui l'écrase, parce que Mansard voulut entraîner le roi à élever le tout d'un étage, a de partout la triste représentation d'un triste catafalque. » Comment, jusqu'à preuve du contraire, prêter un si chétif mobile à l'illustre architecte et ne pas comprendre la pensée religieuse qui l'avait poussé, certainement avec l'assentiment de Louis XIV, si ce n'est même par son ordre formel, à ce que la chapelle dominât de toutes parts la demeure royale ?

II

Nos villes ont conservé un assez grand nombre d'hôtels de la seconde moitié du XVIIe siècle. Quand le

terrain ne s'y opposait pas, leur plan s'est peu écarté de celui de Carnavalet. Une grande porte cochère accède de la rue à une vaste cour ou cour d'honneur; à droite et à gauche, leur extrémité s'élevant au-dessus du mur de l'entrée, s'étendent des bâtiments, percés quelquefois d'une arcade qui conduit à des cours latérales entourées de communs; au fond, se voit le corps de logis central avec perron, souvent décoré d'une ordonnance de pilastres ou de colonnes surmontées d'un fronton aux armes de la famille. Aucune de ces habitations qui n'ait été autrefois accompagnée d'un jardin sur lequel se trouvaient la façade principale et les appartements de réception. Les architectes du temps se sont plu à couvrir le portail de ces demeures de riches ornements sculptés sur la pierre et sur le bois. Du reste, on le comprend, pour les grands hôtels, d'autant moins visibles du dehors que la cour avait plus de profondeur, c'était le seul point où l'artiste pût à l'extérieur déployer son goût et indiquer par quelque signe, lettres entrelacées ou blason, le nom ou le titre du propriétaire. Ces portes étaient donc très variées et parfois d'une fort belle tournure. Malgré la rigueur extrême des règlements de voirie en matière d'alignement, Paris en a gardé quelques beaux exemples, principalement dans le quartier du Marais et au faubourg Saint-Germain. A la fin du règne, et peut-être comme conséquence de l'accroissement de la population et de la plus-value des terrains, la portion importante de ces édifices était reportée quelquefois sur la rue. Dans ce cas, la porte cochère se relie à la maîtresse fenêtre du premier étage par sa clef d'arc à mascaron d'un grave et large caractère, et par de grandes consoles

sculptées qui l'encadrent en supportant un balcon de fer forgé. A ce moment, l'art de travailler le fer reçoit une énorme extension. En dehors des entourages de chœur, des clôtures de chapelles, des grilles de châteaux et de somptueuses rampes d'escalier où ils excellaient, nos forgerons des XVIIe et XVIIIe siècles ont laissé aux fenêtres des plus modestes maisons des témoignages de leur habileté et d'une inépuisable fantaisie. L'étude de leurs nerveux enroulements et de ces combinaisons de courbes et de feuillages repoussés au marteau formerait un intéressant chapitre d'un traité sur l'ornementation.

III

Le calme et la symétrie sont les caractères fondamentaux de cette époque, joints à une solidité d'aspect heureusement dégagée de la lourdeur du temps de Louis XIII. S'il n'y faut plus chercher le pittoresque laisser-aller de la Renaissance, ces incidents architectoniques de saillies d'escaliers, d'encorbellements de tourelles, et même de porte à faux de baies, qui donnent aux constructions du XVIe siècle, de même qu'à celles du moyen âge, on ne sait quoi de vif et d'imprévu, il y règne du moins une majestueuse unité. En principe, qu'il s'agisse des monuments du culte ou des maisons des grands et de simples particuliers, partout domine l'ordre, partout ont passé la règle et le cordeau. La nature même leur est soumise. Aux alentours des châteaux, à Vaux-le-Vicomte, à Versailles, — et le palais du roi peut-être à

l'imitation de la fastueuse demeure du surintendant, — on dispose en éventail d'immenses avenues aboutissant à une esplanade demi-circulaire. C'était d'ailleurs une nécessité pour le développement de ces longs cortèges de carrosses à six chevaux escortés d'une foule de piqueurs, de gardes et de laquais. Dans les parcs et les jardins, cette manière d'asservir et de façonner les choses par elles-mêmes les plus irrégulières, l'arbre et la plante, s'élève à la dignité d'un art nouveau, grâce à l'intelligence d'André Le Nôtre (1613-1700). Quand nous disons art nouveau, nous nous trompons, car la Renaissance, elle aussi, avait eu ses Le Nôtre au petit pied, inventeurs anonymes des berceaux de charpenterie et des arabesques de verdure. Sans doute, ces boulingrins, ces broderies de buis, ces allées de tilleuls ou d'ormeaux horizontalement taillées, sentent un peu l'apprêt et le guindé. Pris isolément, le goût les réprouve. Néanmoins, considérés dans leur ensemble, on ne peut nier qu'ils forment un cadre très favorable aux grandes lignes de construction et n'en soient même, admis le style du temps, le complément indispensable. Nous exceptons, toutefois, ces horribles ifs dirigés en pyramides et en rondelles superposées. A part ces erreurs, dont Le Nôtre n'est pas coupable, mais bien quelque rustique du siècle dernier, il a montré un rare talent dans l'arrangement des terrasses et des bosquets de Versailles, de même qu'une réelle ingéniosité à tirer parti d'un sol ingrat et des accidents naturels qu'il pouvait présenter. L'honneur de la disposition des grands escaliers et de la célèbre orangerie revient à Hardouin-Mansard ; Le Nôtre revendique celui d'avoir utilisé les eaux d'un marais dont

le roi réclamait le desséchement, et d'en avoir formé le grand canal d'une si agréable perspective dans l'axe du palais. Probablement à l'un et à l'autre, au commun accord de l'architecte et du jardinier, nous devons cette repartition si juste et si pleine de sens des différentes matières livrées aux sculpteurs : le bronze des vases et des groupes couchés des bassins, sur le sable et les bordures de la grande plate-forme; le marbre blanc des statues et des colonnades sur la verdure des massifs; le plomb des fontaines sous les eaux jaillissantes. Malgré l'affirmation d'un délicieux poète, l'*ennuyeux* parc de Versailles est bien comme il est, et ne gagnerait rien à être changé en parc anglais, ni même à être abandonné à la nature, tant que les voûtes du château royal abriteront les souvenirs de notre histoire et les œuvres de l'art français.

Si, quittant l'habitation du souverain, nous entrons dans une maison privée, trois choses frappent de suite le visiteur : le développement considérable de l'escalier, la hauteur des étages, l'agencement déjà meilleur du plan, quoique imparfait encore. L'air et la lumière pénètrent abondamment par de grandes fenêtres. Il n'y a plus trace des meneaux de pierre, ni même de la *croisée* de bois qui en tenait lieu; les battants s'ouvrent tout à plein, garnis de vitres transparentes de beaucoup préférables aux petits vitraux sertis de plomb. Ce n'est plus l'ancien retrait, les salles basses du temps jadis: c'est l'appartement moderne disposé en vue des réunions de famille et de relations sociales fréquentes et étendues. Durant un règne très long comme celui de Louis XIV, les mêmes chambres ont subi bien des métamorphoses.

Il est fort rare de les voir dans leur premier état, avec

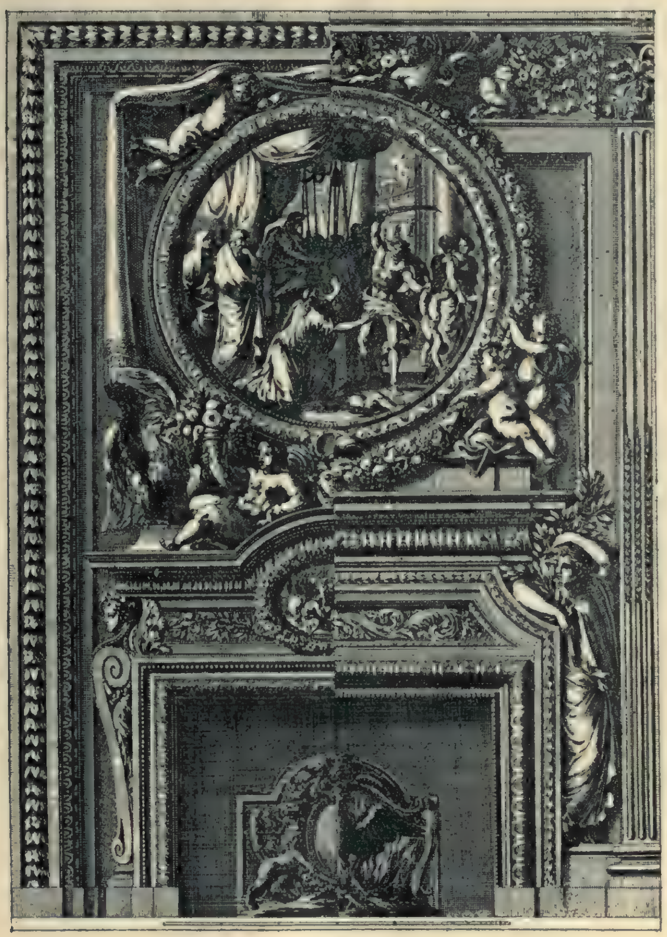


Fig. 89. — Cheminée par Lepautre.

leurs lambris recouverts de peintures et ce plafond à

voussures profondes où quelque contemporain de Le Brun et de Mignard a exercé ses pinceaux. Plus rarement encore trouve-t-on un dernier souvenir des cheminées monumentales, la *cheminée à la romaine,* sur laquelle se sont accumulées toutes les ressources de l'art du décorateur : stucs, marbres, camaïeux, bronzes, rehaussés et réchampis d'or (fig. 89). Trop souvent, vers la fin du siècle ou dans les dernières années du Grand Roi, peintures défraîchies et plafonds fendillés ont été remplacés par des menuiseries à fines sculptures et ces appliques de pâtes dont les formes amollies annoncent l'ornementation Louis XV. Le grand âtre entouré de puissantes moulures de rouge de Languedoc, son coffre tout couvert de sculptures n'existent plus; on leur a substitué un foyer plus intime, de plus modeste dimension; au-dessus, une glace en deux morceaux de l'ancienne Manufacture royale. Le tain en est jauni; le cristal a perdu sa limpidité à refléter, semble-t-il, tant de choses et tant d'êtres maintenant disparus ; mais l'or de sa riche bordure et son couronnement tout fleuronné témoignent encore de sa splendeur passée, alors que l'architecte du roi, Robert de Cotte (1657-1735), successeur de H. Mansard, venait d'inventer ce nouvel embellissement de nos salons et des premiers boudoirs.

IV

Avant d'examiner plus en détail la décoration intérieure et la place qu'y occupent la peinture et la sculp-

ture, il est utile d'expliquer l'organisation des arts vers le milieu du xviie siècle, à la veille des immenses travaux de même nature que le roi allait inaugurer et poursuivre, jusqu'à la fin de sa vie, avec cette munificence et cette grandeur qu'il déployait dans toutes ses entreprises. Ce court exposé fera d'ailleurs mieux comprendre le rôle prépondérant d'un grand artiste et comment il fut amené, beaucoup par la supériorité de son génie, mais quelque peu aussi par les circonstances, à cette sorte de dictature qui lui a été et lui est encore injustement reprochée.

Les peintres de la capitale formaient une corporation établie par le prévôt de Paris en 1391. Charles VII en avait approuvé les statuts en 1430 et lui avait accordé certaines exemptions; des lettres patentes de Henri III confirmèrent ces privilèges en 1583. Sous la minorité de Louis XIII, les sculpteurs s'unirent aux maîtres peintres de l'Académie de Saint-Luc, et jouirent dès lors des mêmes immunités; la jurande se partageait également entre eux : deux peintres et deux sculpteurs en remplissaient simultanément les fonctions. Bien qu'aux termes du *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, tout peintre ou tailleur d'images pût exercer librement son art à Paris « pour tant qu'il œuvre aus us et aus coustumes du mestier et que il le sace faire », il paraît que les artistes, et non des moindres, ne faisant pas partie des maîtres peintres et sculpteurs, étaient en butte à mille tracasseries. Pour s'y soustraire et se séparer nettement d'une communauté composée en majeure partie d'artisans, ils obtinrent en 1648 de former un corps séparé. Charles Le Brun (1619-1690) leur fut en

cette occasion d'un grand secours auprès du chancelier Séguier. Celui-ci, on se le rappelle, l'avait pensionné généreusement et recommandé aux bons soins du Poussin. Les brillants succès du jeune artiste en Italie, la réputation qu'il venait d'acquérir depuis son retour par de nombreux travaux à Lyon et à Paris, ne pouvaient que lui faire accueillir avec bienveillance la demande de son protégé parlant au nom d'hommes tels que Guillain, Sarrazin, Le Sueur, Bourdon. Il fit donc rendre en 1648 un arrêt du conseil instituant une compagnie sous le titre d'Académie royale de peinture et de sculpture. En 1652, les lettres patentes de la nouvelle Académie étaient entérinées, mais avec quelques dispositifs de jonction entre les deux communautés rivales. L'union dura peu. Enfin, en 1655, d'autres lettres patentes établissant la complète indépendance de l'Académie royale furent obtenues du cardinal Mazarin, qui accepta le titre de protecteur, avec le chancelier Séguier pour vice-protecteur. C'est surtout sous le ministère de Colbert, en 1663, que son existence fut complètement assurée, malgré les manœuvres hostiles de Mignard, par une faveur spéciale de Louis XIV et le crédit de Le Brun, anobli l'année précédente, et nommé son premier peintre.

Le ministre et l'artiste étaient faits pour s'entendre. Également doués l'un et l'autre d'une puissance de travail incomparable, leur idéal artistique ne se séparait pas d'études régulières et du sentiment de l'ordre; aussi est-ce sur les instances de Le Brun que fut décidée, en 1666, la création de l'École française de Rome. D'autres fondations ne tardèrent pas à suivre : la Manufacture

royale des glaces dans la même année, l'Académie d'architecture en 1671. Mais la plus importante de toutes, par ses conséquences immédiates et l'impulsion générale imprimée à l'art français, fut sans contredit l'acquisition, en 1667, de l'ancienne manufacture de tapis des Gobelins, à laquelle Colbert adjoignit des ateliers d'orfèvrerie, d'ébénisterie, de marqueterie et de mosaïque, travaillant exclusivement pour les besoins de la couronne, sous la direction de Le Brun. Nul n'était mieux préparé pour occuper un semblable poste. Fils d'un sculpteur, dès sa plus tendre jeunesse il avait manié l'ébauchoir, abordé la gravure à l'eau-forte et manifesté déjà dans ses premiers essais une intelligence de la composition qui lui avait valu les suffrages du Poussin. S'il était très inférieur à l'auteur du *Testament d'Eudamidas* et des *Sept Sacrements,* sous le rapport de la compréhension de l'antique et de la profondeur des pensées, et absolument étranger au charme sans apprêt et à la tendresse pénétrante d'un Le Sueur, il possédait justement, en plus d'une science réelle et d'une grande habileté d'exécution, toutes les qualités requises pour un décorateur ayant à satisfaire les goûts fastueux de Louis XIV, l'imagination, l'ampleur quelque peu théâtrale, et une aisance parfaite à se tirer de grandes machines d'une manière aussi noble qu'ingénieuse; ce qui ne l'empêchait pas de descendre avec la même autorité dans les moindres détails.

La collection des dessins du Louvre renferme une foule de cartons, de projets, de détails d'architecture, façades et ornements, jusqu'à des chandeliers, qui prouvent l'inépuisable fécondité de l'artiste et la vie

laborieuse qu'il menait à Fontainebleau, à Versailles, sous les yeux mêmes du roi et au milieu de l'agitation troublante des cours, aussi bien que dans sa résidence des Gobelins.

V

La galerie d'Apollon est le chef-d'œuvre de Le Brun, nous pouvons dire le chef-d'œuvre de l'art décoratif en France. Elle offre ceci de particulièrement remarquable que, conçue par un peintre, ce n'est pas la part attribuée à son art, mais l'accord harmonieux de tant d'éléments, qui en fait le mérite suprême. Commencée en 1662, après l'incendie qui avait détruit, l'année précédente, l'ancienne galerie construite sous Henri IV, elle fut interrompue par les travaux de Versailles, de sorte que, des onze emplacements, cartouches ou voussures réservés à la peinture, trois seulement sont de la main de l'auteur; les autres ont été exécutés par divers académiciens du XVIII[e] siècle, à titre de morceaux de réception, ou, de nos jours, d'après des dessins ou esquisses du maître, à l'exception de la grande composition d'Eugène Delacroix.

La voûte est occupée par cinq cartouches, dont quatre consacrés aux phases du jour et de la nuit. Dans celui du centre, de beaucoup le plus considérable, Le Brun projetait de représenter, comme allusion au soleil de la devise royale, Apollon, dieu du jour, au milieu de sa carrière. Quatre autres compartiments

accompagnent le sujet central de personnifications des saisons. Douze médaillons des mois de l'année complètent la décoration du plafond terminé à ses deux extrémités, du côté de la Seine, par le *Triomphe des eaux* ou de *Neptune et Amphitrite;* du côté opposé, par le *Triomphe de la terre* ou de *Cybèle*. Le rôle de la sculpture est peut-être encore plus important, en tout cas beaucoup plus homogène, puisque François Girardon (1628-1715), Thomas Regnauldin (1627-1706), Gaspard Marsy (1624-1681) et son frère Balthazar (1628-1674) ont pu mener à bonne fin, et partout avec la même conscience, toutes les sculptures de la corniche. On ne saurait imaginer figures plus souples et plus vivantes que celles des groupes afférents à chaque mois, rien de plus spirituel que ces scènes incidentes motivées par les divers signes du Zodiaque; ici un enfant lutinant une chèvre, là un autre effrayé par le hideux scorpion. Les cartouches se relient aux voussures et à la grande corniche par des termes aux formes énergiques, des figures de fleuves, des captifs. Des guirlandes de fleurs, tantôt en relief et détachées de la voûte, tantôt peintes sur fond d'or, des quadrillés, des arabesques, les camaïeux des mois, font valoir la blancheur adoucie de tous ces stucs. La sculpture ornementale n'est pas moins intéressante : chaque vantail de porte a reçu le nom d'une des muses et des trophées de ses attributs qui se pondèrent, bien que très variés, avec un goût parfait. Dans les embrasures des fenêtres, sur les stylobates, une quantité de panneaux, d'une coloration volontairement sourde, avec quelques réveils d'outremer ou de rehauts d'or, apportent leur appoint discret à cette magnificence.

Léonard Gontier, Jean Lemoine, Jacques Gervaise, le peintre de fleurs Baptiste Monnoyer ont peint tous ces ornements. Devant un ensemble décoratif aussi chargé de détails et cependant d'un équilibre si exact, on comprend cette direction autoritaire dont on fait grand grief à la mémoire de Le Brun. On oublie que la faveur insigne dont l'honorait Louis XIV, les services qu'il ne cessa de rendre personnellement à l'Académie malgré des tiraillements et la contre-partie ordinaire des petites ingratitudes, l'étendue et la variété de ses talents n'étaient pas de trop pour conduire cette phalange d'artistes.

A ce moment, architectes ou peintres — plusieurs parmi eux sont l'un et l'autre — ont deux objectifs: l'antiquité et l'école bolonaise. De l'architecture antique ils ne peuvent naturellement connaître que l'art romain, et encore sous l'influence des systèmes de Palladio et de Vignole. Dans l'école de Bologne, leurs sympathies sont plutôt acquises aux pompes et à l'énergie des Carrache et du Guerchin qu'aux clartés du Guide et du Dominiquin. Le contact de Le Sueur à l'hôtel Lambert, l'exemple cependant si séduisant de ses moelleuses peintures aux tons de miel de l'*Histoire de l'Amour* et du *Cabinet des Muses* n'ont pas suffi à les convaincre de l'attrait d'un coloris atténué dans la décoration. Où Le Sueur avait échoué, Romanelli pouvait-il mieux réussir, quoique ses fresques si gaies du palais Mazarin et des bains de la reine Anne d'Autriche au Louvre eussent eu un plein succès à la cour de France? Pierre Mignard (1610-1695), dans sa peinture murale, peut-être par esprit d'opposition contre un rival détesté, et Philippe de Champaigne, avec son tempérament

flamand, sont à peu près seuls partisans de la lumière. Le Brun et la majorité des peintres français qu'il entraîne à sa suite restent obscurs en voulant être puissants.

Contrairement à la galerie d'Apollon, la voûte en berceau de la grande galerie de Versailles n'offre pas de reliefs ; la hâte d'entrer en jouissance du palais, des considérations de temps, auront fait renoncer à l'emploi des stucs ; tout est l'œuvre du pinceau. Sans que nous puissions préciser les dates autres que celles de la construction, il va de soi qu'entre le premier agrandissement du petit château de Louis XIII par Levau vers 1661, la prise en main des travaux par Mansard en 1670 et l'achèvement de la chapelle en 1710, plusieurs modifications de style devaient se produire durant cet intervalle d'un demi-siècle. Elles sont tranchées dans cette dernière partie du monument et sentent déjà l'art de la Régence et de Louis XV, nombreuses pour la période intermédiaire entre 1700 et 1679, époque de la grande galerie, mais très défigurées, si toutefois il en subsiste à Versailles, de la jeunesse du monarque. Ainsi, dans la belle tapisserie du cardinal-légat présentant les excuses d'Alexandre VII à Louis XIV, à l'exception de la balustrade, partie intégrante du cérémonial, on ne saisit aucun rapport entre la chambre du roi où se donne l'audience et celle que l'on voit actuellement, d'un tout autre caractère. Ameublement, tentures, costumes étaient alors d'un luxe et d'une profusion que les documents contemporains, écrits ou figurés, attestent toujours croissants. « M. de Langlée a donné à Mme de Montespan, écrit la marquise de Sévigné, le 6 novembre 1676, une robe d'or sur or, rebrodé d'or, rebordé d'or, et par-

dessus un or frisé, rebroché d'un or mêlé avec un certain or, qui fait la plus divine étoffe qui ait été jamais imaginée. » Tout était à l'avenant. Le célèbre orfèvre Claude Ballin (1625-1678) exécutait ces merveilles qu'on étalait à la réception des ambassadeurs : sièges, cabinets, tables, guéridons, candélabres, pots à fleurs, caisses d'orangers, cassolettes, vases d'argent, statuettes, bas-reliefs, filigranes d'or, de vermeil et d'argent, qu'il fallut fondre pourtant en 1688, pour soutenir contre l'Europe entière la guerre de la Ligue d'Augsbourg.

VI

L'œuvre d'un artiste de génie vient heureusement combler ces lacunes du grand siècle. Ce que Jacques Androuet Du Cerceau avait été sous la Renaissance, Jean Lepautre (1617-1682) le fut pour la plus brillante partie du règne de Louis XIV. La race est éteinte de ces vulgarisateurs intarissables, architectes sans avoir jamais construit, peintres et sculpteurs qui n'ont laissé ni un tableau ni un marbre, et dont cependant l'action est manifeste sur toute une époque. Peu importent à leur imagination, sans cesse en travail, les faibles moyens dont ils disposent. Leurs projets, leurs rêves, si l'on veut, traduits sur le métal, s'enlèvent d'une aile d'autant plus rapide qu'aucun lien matériel n'en retient l'essor. Cependant, ce serait mal connaître ces cervelles françaises que de croire leurs projets chimériques et ces rêves irréalisables. Pour une forte part inspirateurs

de l'art décoratif de leur temps, ils sont rarement en

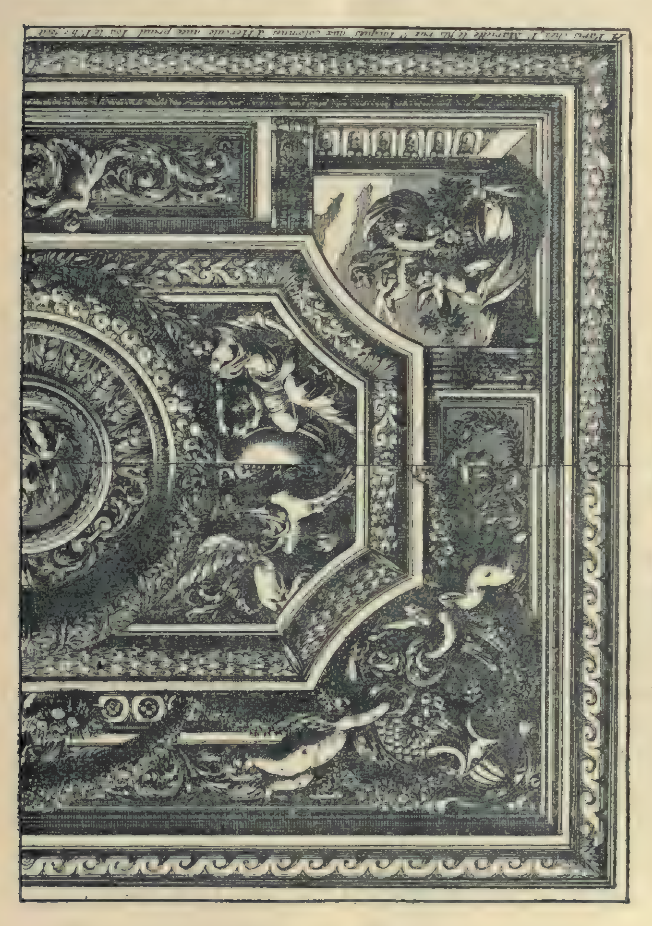


Fig. 90. — Plafond par Lepautre.

contradiction avec la pratique; le dernier monument en périrait-il que l'avenir retrouverait encore dans leurs recueils, aidés des reproductions des excellents graveurs

du XVIIe siècle, Jean Marot (1640-1701), Israël Sylvestre (1621-1691), Gabriel Pérelle (1610- ?), la fidèle image de la France d'autrefois. Ceci est encore plus vrai pour Lepautre que pour Du Cerceau; bien plus familiarisé avec la structure humaine, autrement dit meilleur dessinateur, son domaine est plus étendu et plus personnel que celui de son devancier. Il suffit de parcourir son œuvre pour constater de suite une abondance d'idées tellement facile que, sur beaucoup de ses estampes, les lignes générales d'un même objet contiennent plusieurs motifs différents (fig. 89 et 90).

La peinture murale du XVIIe siècle avait besoin de l'appui de la grasse sculpture contemporaine et d'une ornementation très étoffée; leur accord intelligent donne une supériorité marquée à la galerie d'Apollon sur celle de Versailles. Nous ignorons si Lepautre s'est contenté de lancer dans la circulation, par les soins de ses éditeurs Leblond et Mariette, ses innombrables eaux-fortes, ou s'il est intervenu directement dans d'autres travaux que ceux de son frère Antoine, l'architecte de Monsieur, frère du roi; ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il procède des principes suivis par Le Brun au Louvre et dans ce magnifique escalier des Ambassadeurs, à Versailles, dont la destruction est à jamais regrettable. L'antiquité romaine fut pour lui, comme pour tous les littérateurs et les artistes de ce temps, la première éducatrice; mais, de ses leçons et de ses exemples, il sut former un art exclusivement français. Le champ de ses frises, encadré de vigoureuses moulures, est presque toujours garni de feuillages profondément striés à la façon des rinceaux antiques, ou bien de guirlandes

de fleurs et de fruits soutenues de distance en distance par une coquille, un mascaron, quelque bête fantastique, chimère, sphinx ou griffon. Sur ce fond mouvementé, il détache d'un modelé ferme, presque sans demi-teintes, des groupes de figures sûrement et largement dessinées au bout de la pointe ; ce sont des nymphes, des satyres, des égipans, des amours. Beaucoup d'amours. Les œuvres de l'Albane, fort recherchées alors, leur procuraient une vogue qui n'était pas près de finir, et le sévère Poussin lui-même en avait fait plus d'une fois le thème unique de ses tableaux. Ces petits corps rondelets et de vive allure sont, du reste, une des ressources de la composition décorative; notre figure 90 montre tout le parti qu'en pouvait tirer Lepautre aux angles de ses riches plafonds ; peu de ses gravures qui n'en offrent quelques-uns, répondant ainsi à un goût général. Louis XIV, à soixante ans passés, s'il se plaisait peu aux *magots* de Téniers et des maîtres flamands et hollandais, réclamait impérativement leur présence. Sur un rapport de Mansard, à propos de la décoration des salles de la ménagerie de Versailles, on lit la note suivante de la main du roi : « Il me paraît qu'il y a quelque chose à changer, que les sujets sont trop sérieux, et qu'il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera. Vous m'apporterez des dessins quand vous viendrez, ou du moins des pensées. Il faut de l'enfance répandue partout. — Louis. — Fontainebleau, 10 septembre 1699. »

A l'ornementation dérivée de l'antique, d'un mode noble et sérieux, parfois un peu lourd, succèdent des formes plus légères, de moins grand caractère sans

doute, mais ayant l'attrait de la nouveauté, et que les artistes des vingt ou vingt-cinq dernières années du règne ont portées à une rare perfection. C'est même plutôt sous ce dernier aspect que le style Louis XIV a pénétré à l'étranger et qu'il est connu du public, en raison des nombreux exemples de toute sorte que lui mettent encore sous les yeux nos monuments et la plupart des arts industriels, la boiserie, le bronze, l'ameublement, l'horlogerie, la reliure. Nous ne pouvons ajouter l'orfèvrerie, car, bien qu'à cette époque la production en ait été considérable — nous en avons touché quelques mots, — et fort au-dessus de ce que l'on avait vu antérieurement, les désastres politiques de la monarchie l'ont fait presque complètement disparaître. Il serait peu utile de s'attarder à décrire en détail ces ornements, tant ils nous sont familiers ; une indication graphique suffira (fig. 91). Nous l'avons puisée à la source la plus pure, dans les boiseries du chœur de Notre-Dame de Paris, exécutées de 1699 à 1714, d'après les dessins d'ensemble de l'architecte Robert de Cotte et sur l'ordre de Louis XIV, acquittant le vœu de son père; tout ce qu'il y avait d'éminent en fait de peintres, de statuaires, de sculpteurs sur bois, fut choisi pour cette décoration. Les lignes de construction n'offrent que des courbes, un assemblage symétrique de volutes superposées ou entre-croisées, à végétation conventionnelle. Des coquilles ou des culots placés dans l'axe s'échappent quelques rameaux capricieux imités de la nature. Ailleurs, les fleurs naturelles feront même presque tous les frais du décor, surtout celles dont le feuillage et les pétales recroquevillés se prêtent le mieux

au coup d'outil et au déploiement d'adresse de l'ouvrier.

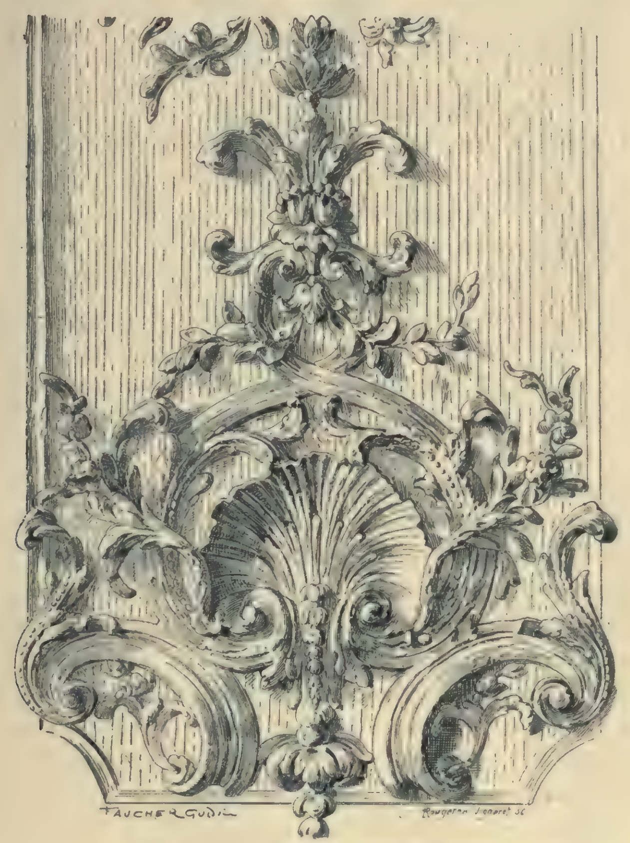


Fig. 91. — Ornement sculpté des boiseries de Notre-Dame.

C'est, en sculpture, l'équivalent de la flore due au pinceau trop visiblement habile de Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699), l'un des décorateurs de la galerie d'Apollon.

VII

Le luxe est partout répandu. L'ameublement de la cour la plus somptueuse de l'Europe ne pouvait y échapper, cependant avec une mesure que ne gardera pas toujours l'époque suivante. Des artistes de premier ordre en leur genre, de véritables chefs d'école, contiennent cette magnificence dans les justes limites du bon sens. Nous avons nommé André-Charles Boule (1642-1732). Architecte, peintre, sculpteur en mosaïque, artiste ébéniste, inventeur de chiffres et graveur ordinaire des sceaux royaux, tels sont les titres qui lui sont donnés dans un brevet qu'il obtint de Louis XIV, avec un logement aux galeries du Louvre. Lui aussi se transforme avec le temps et, comme tous les maîtres, a eu plusieurs manières. Une première, grave, plutôt sobre de formes, dans laquelle l'étain, l'écaille rouge sont les principaux éléments de coloration. Plus tard, le cuivre apporte sa note brillante à ces découpures ornementales et finit par dominer dans les incrustations. Enfin, la structure du meuble affecte des lignes sinueuses qu'accompagnent de superbes reliefs de bronze doré. Nous donnons un spécimen remarquable de ce mobilier vraiment royal (fig. 92).

L'art facile et gai a déjà ses précurseurs ; l'un des premiers, et qui pourtant n'a pas vu le début du XVIIIe siècle, est l'habile dessinateur Jean Bérain (1630-1697). Ses projets pour des panneaux de tapisseries sont

heureusement pondérés, et, quoique d'un tout autre caractère que les tapisseries grotesques de l'école de Fontainebleau et que les arabesques de Du Cerceau, ils en rappellent le souvenir par l'emploi de certaines formules courantes de l'ornementation XVIe siècle, les masques, les termes, les chimères, les médaillons à camaïeux (fig. 93). Dans cette image symbolique du printemps, nous voilà loin des grâces majestueuses de Le Brun et de la fantaisie sévère de Lepautre. Aussi les peintres des

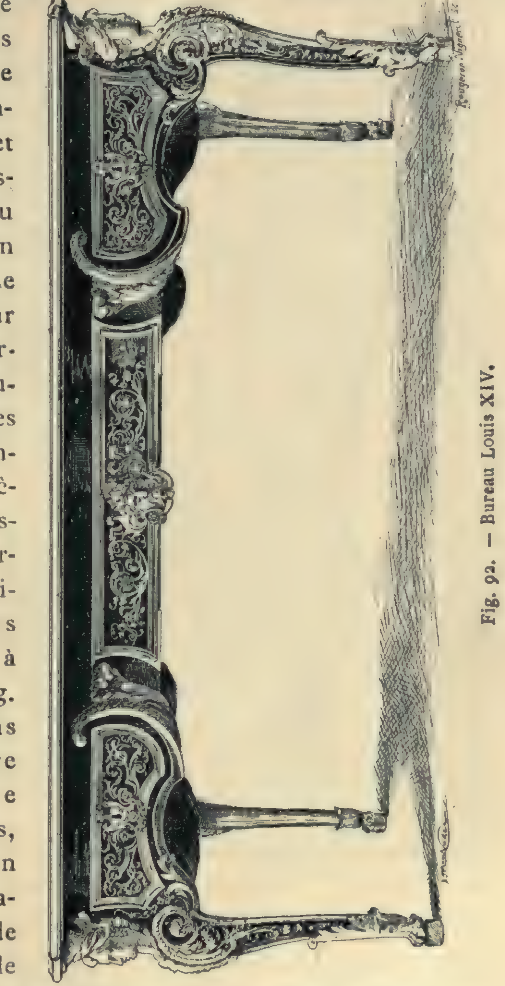


Fig. 92. — Bureau Louis XIV.

fêtes galantes et des sujets familiers sont nés ou vont naître : Claude Gillot (1673-1722), Antoine Watteau (1684-1721), Nicolas Lancret (1690-1743). On remarquera que le plus illustre d'entre eux survit à peine de quelques années au grand roi. Malgré les mémoires contemporains et l'unanimité des historiens pour nous peindre le morne ennui et la tristesse des derniers temps de Louis XIV, il faut convenir que l'art ne semble pas en avoir reçu beaucoup l'empreinte. N'est-il pas curieux, au contraire, que des différentes périodes composant un règne de si longue durée, la plus claire, la plus joyeuse et de plus d'abandon se manifeste à l'instant le plus critique, celui qui voit la famille du souverain presque anéantie et le pays près de sa ruine? La pénurie résultant de nos revers, mais plus encore d'un luxe immodéré, ne donne-t-elle pas naissance à une nouvelle industrie, ou du moins une nouvelle application du goût français : la faïence? Nous avons dit en son lieu ce qu'était la céramique de notre Renaissance, en général purement décorative. Quelques essais dans une voie plus usuelle avaient été tentés à Lyon et à Nevers à la fin du XVIe siècle, mais sans originalité propre, tantôt à l'imitation des produits italiens, tantôt du décor oriental. Vers le milieu du siècle suivant, Rouen, qui avait dans son passé l'exécution des carrelages d'Écouen et de la Bastie en Forez, vit surgir une fabrique dirigée par un sieur Edme Potherat, lequel meurt en 1687 avec le titre de directeur des manufactures royales de faïences de Rouen. Faute de pièces dont l'authenticité soit établie par une date et quelque signature, on ne saurait définir le résultat de cette fabrication. Mais il en existe une

signée *Brument*, et datée de 1699, qui porte déjà tous les caractères « du genre si décoratif qu'imaginèrent les



Fig. 93. — Panneau décoratif de Bérain.

faïenciers rouennais. Ce sont des dessins non modelés, symétriques, formant des cartouches, des lambrequins terminés par des glands, des enroulements qui, symé-

triquement distribués sur la surface des pièces, rayonnent autour du centre, quand il s'agit d'un plat ou d'une assiette, descendent du bord et couvrent la panse, quand il s'agit de vases. Ce genre de décor est généralement bleu sur émail blanc; mais le jaune, le vert et le rouge se rencontrent aussi, et sur les pièces les plus anciennes surtout, comme le saladier de Brument[1]. » Nous retrouverons bientôt les faïences françaises acceptées dans les plus riches maisons, non plus comme le pis aller d'un luxe en détresse, mais comme un objet d'art qui charme et réjouit la vue.

1. *Notice des Faïences peintes italiennes, hispano-moresques et françaises*, etc., par Alfred Darcel; 1864.

STYLE XVIIIe SIÈCLE

LA RÉGENCE, LOUIS XV

I

Historiens et critiques se montrent en général sévères pour l'art du XVIIIe siècle tel qu'il leur apparaît dans les années qui suivent la mort de Louis XIV. A les entendre, la frivolité et le dérèglement auraient brusquement remplacé l'ordre et la majestueuse unité du régime précédent ; c'est l'inconvénient des systèmes et des classifications trop rigoureuses. « La corruption des mœurs engendra, sous la Régence, la corruption du goût. L'abaissement de l'esprit gouvernemental entraîna celui de toutes les inspirations. » Voilà de bien dures paroles ; sont-elles donc entièrement justifiées par les faits ? Et comme elles ne visent pas seulement les huit années de pouvoir du duc d'Orléans, mais le règne tout entier de Louis XV, on est en droit de se demander, en présence des œuvres, si vraiment « l'architecture, qui reflète si intimement le caractère et l'esprit de la société..., tomba bientôt du degré de splendeur qu'elle avait atteint et d'où elle s'était signalée à l'attention de toute l'Europe ».

Tout en reconnaissant que l'architecture française ne présente plus autant de noblesse et de grandeur que les constructions du XVIIe siècle, une décadence à laquelle nous devons les deux bâtiments de Gabriel (1710-1782), la décoration de l'ancienne place Louis XV, l'hôtel des Monnaies, le grand portail de Saint-Sulpice, la fontaine de la rue de Grenelle, nous semble encore très enviable. Quelques détails d'un goût moins pur ne sont pas pour faire oublier les qualités rares qui se montrent encore dans les diverses productions de l'art français. Il est certain que les erreurs du grand roi, les folies de la Régence, un monarque égoïste et libertin, devaient exercer sur les mœurs une influence fâcheuse, par conséquent sur les arts, mais non pourtant si funeste à l'honneur du pays qu'on veut bien le dire.

D'ailleurs, les deux hommes placés au début de cette période à la tête de l'architecture française offraient de sérieuses garanties contre de trop violentes et immédiates altérations du goût. Robert de Cotte (1656-1735) et Germain Boffrand (1667-1754) avaient été les élèves de H. Mansard et ses collaborateurs dans les derniers travaux de l'illustre architecte. L'un et l'autre se trouvaient donc en pleine possession de leur talent et à un âge où l'on ne rompt pas complètement avec les traditions d'un glorieux passé. Ils continuaient seulement, sous la pression du sentiment public, un mouvement que nous avons vu déjà prononcé en faveur d'un art moins solennel, accordant davantage aux agréments et à la facilité de la vie intérieure. Une pensée de Vauvenargues nous donne indirectement l'explication de cette tendance : « Quelques auteurs traitent la morale comme on

traite la nouvelle architecture, où l'on cherche avant toutes choses la commodité. » N'est-ce pas, en effet, ce qui a préoccupé Boffrand dans la décoration de l'hôtel de Soubise (maintenant des Archives), dont nous mettons un fragment sous les yeux du lecteur (fig. 94)? Dans ces sculptures, les formes onduleuses sont partout employées à l'exclusion totale des droites; pas un panneau, pas un cartouche dont les angles ne soient abattus et remplacés par une volute ou quelque sinuosité. Si l'on objecte que la courbure ou la rigidité d'un ornement de faible relief sur une paroi n'a rien à voir avec le confort d'un logis, nous ferons remarquer que du moment où la commodité — pour nous servir du terme du moraliste — est imposée pour but spécial à l'architecte, non pas seulement dans la disposition du plan, mais dans les moindres détails, qu'il lui faut dès lors contourner la tablette de ses cheminées et jusqu'aux girandoles qui l'accompagnent, supprimer toutes les formes anguleuses de l'ameublement, adoucir les saillies d'un bouton de porte ou d'une espagnolette, l'ornementation générale procède nécessairement des mêmes principes. C'est une loi d'harmonie qu'on ne saurait enfreindre et que les artistes de valeur du XVIIIe siècle ont presque toujours merveilleusement comprise. Dans l'exemple ci-dessus, les axes et la symétrie des lambris sont encore respectés. Plus tard, et sous des mains moins expertes, la fantaisie dégénère en licence; il y a un parti pris de s'affranchir de toute pondération. Ce n'est plus simplement la suppression de la ligne droite, mais l'horreur de la régularité la plus indispensable. Les formes sont creusées, évidées, déchiquetées à plaisir, tellement que

la langue s'est torturée à son tour en vue d'exprimer ces bizarreries de l'ornementation Louis XV. Qu'on l'appelle *chicorée, rococo* ou *rocaille,* ce style est fatigant comme tout ce qui est excessif, et n'a de raison d'être que pour les objets de métal dont il fait valoir l'éclat, aux flammes d'un foyer ou à la lueur des bougies, par ses spirales tourmentées et ses innombrables facettes. Il est heureusement fort rare dans l'architecture française autrement que sur des maisons privées, et dans quelques intérieurs sortis d'un caprice personnel plutôt que d'une mode courante.

La richesse des lambris avait développé dans des proportions considérables le corps déjà si nombreux des sculpteurs en bois, et sans doute abaissé beaucoup le prix de revient de ces boiseries ornées, puisqu'on les prodiguait même au dehors, à la devanture des boutiques et sur les portes cochères. Sortie des mains du sculpteur, cette menuiserie de formes compliquées ne pouvait rester à l'état brut dans les appartements ; on en dissimulait les gerçures et les nœuds sous une couche de couleur. Tout d'abord le blanc fut le plus souvent adopté comme fond, en dorant les reliefs et quelques parties des moulures. Le citron, le vert, d'autres tons eurent leur moment de vogue, cependant le lambris à fond blanc et ornements dorés sortit vainqueur de ces tâtonnements de la mode. C'est lui que nous trouvons magnifiquement représenté dans la plupart des pièces de l'ancien Chantilly et dans les appartements de Louis XV à Versailles. L'éternel salon blanc et or de nos maisons locatives modernes en est, hélas! avec ses applications de carton-pierre, l'indigne héritier. Du

reste, même au temps de sa véritable splendeur et de

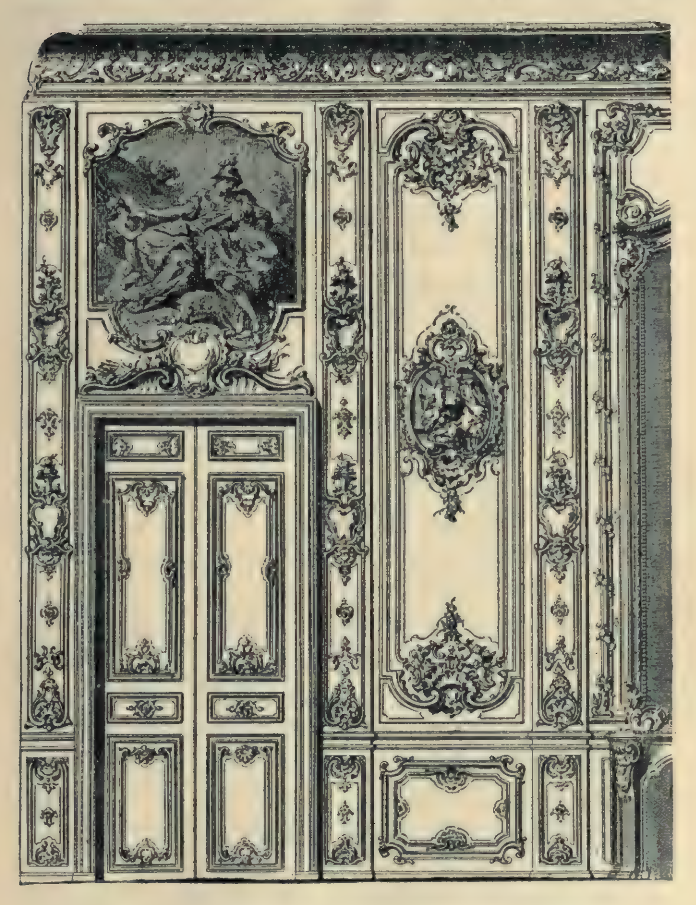


Fig. 94. — Boiseries de l'hôtel Soubise, par Boffrand.

son luxe de bon aloi, il eut sur l'art de la peinture des conséquences que nous devons relever. Tout d'abord,

l'exiguïté et le petit nombre des emplacements qu'il laissait au pinceau de l'artiste, emplacements réduits encore par l'emploi de plus en plus fréquent des glaces; plus de plafonds, quelques impostes et trumeaux. En second lieu, la décoloration qu'il commença à faire subir à la palette sous le prétexte spécieux de ne pas troubler par ses vivacités l'harmonie claire des intérieurs; affaiblissement à peine sensible dans les charmantes œuvres de Trémollière (1703-1739) à l'hôtel de Soubise, ainsi que dans les remarquables peintures de François Boucher (1704-1770) à la Bibliothèque Nationale, mais qui, s'étendant peu à peu, passant du panneau décoratif au tableau de chevalet, fit tomber la majeure partie de l'École française dans l'extrême fadeur.

II

La profusion des ornements, pour riches et élégants qu'ils soient, aboutit cependant à la monotonie; l'œil réclame quelque repos, l'esprit un autre aliment, ne serait-il emprunté qu'aux caprices les plus bizarres. Dans les dernières années de Louis XIV, la Chine, un peu mieux connue, était devenue à la mode; du moins ses porcelaines, ses beaux laques étaient recherchés des gens riches et prenaient place dans les cabinets célèbres. Ces curiosités nouvelles eurent à la fin de l'influence sur les artistes, et les compositions de Gillot, de son illustre élève Watteau vulgarisèrent les usages, les jeux de l'Occident travestis à la chinoise. Vers 1730, un

peintre céramiste nommé Guillebaud introduisit dans les faïences de Rouen le décor chinois, mais transformé à sa manière. A leur tour, Boucher et les faiseurs de cartons pour tapisseries suivirent un courant auquel Voltaire lui-même n'était pas étranger. La fantaisie ne s'arrêta pas en si beau chemin. Dans les idées du temps, des fils du Ciel aux singes il n'y avait qu'un pas; d'autre part, les animaliers comme Desportes (1661-1743) et Oudry (1686-1755) faisaient fureur à un moment où la chasse, les meutes n'étaient pas seulement plaisir de prince, mais de la simple noblesse. Tout cela se confondit dans un singulier amalgame. Chantilly eut ses deux *singeries*, grande et petite, que l'on peut voir encore, ayant survécu l'une et l'autre à beaucoup de productions plus relevées. Mais le chef-d'œuvre du genre se trouve à l'ancien hôtel de Rohan, maintenant l'Imprimerie nationale. Huet (1745-1811) a couvert les lambris du grand salon de ses agréables et faciles peintures : mandarins, dames aux petits pieds, enfants à la tête rasée s'y livrent aux plaisirs champêtres et à tous les ébats du jeune âge. On y joue à la main chaude, à colin-maillard, à saut de mouton; on s'exerce à la balançoire. Une foule de bêtes font concurrence à l'homme et, peintes de la façon la plus vive et la plus spirituelle, se meuvent dans les courbes et sur la flore fantaisiste du décor rocaille. Naturellement, guenons et magots tiennent les premiers rôles et en parfaite désinvolture : l'un d'eux éteint une bougie d'un autre souffle que celui de sa bouche. L'ensemble est si aisé et si franchement gai, d'une invention et d'un pinceau si souples, que force est de sourire et de s'émerveiller, surtout quand, dans un angle, on

découvre un enfoncement, une sorte de niche surmontée de deux figures de chérubins. Que font-ils dans un pareil milieu? Le cardinal de Rohan disait ici sa messe, et l'autel, nous a-t-on assuré, existe encore, masqué par une cloison.

Diderot écrivait en 1767 : « Il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux. Le luxe et les mauvaises mœurs qui distribuent les palais en petits réduits anéantiront les beaux-arts. » S'il se fût contenté de signaler l'abandon de la peinture murale et du décor académique, Diderot aurait, certes, eu pleinement raison. Depuis les derniers travaux de l'infortuné Le Moine (1688-1737), sa fresque de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice et l'immense voûte du salon d'Hercule à Versailles, le gouvernement et les amateurs réservaient, en effet, leurs sympathies et leurs encouragements pour des œuvres qui en étaient souvent peu dignes. Mais prédire la ruine totale des arts, c'était frapper plus fort que juste, au nom de la morale, quand l'école comptait encore beaucoup d'hommes de mérite, épris sérieusement de leur art et apportant dans sa pratique le plus de conscience possible. Des portraitistes comme Louis Tocqué (1696-1772), l'auteur du beau portrait de la reine Marie Leczinska, comme Latour (1704-1788) et Perroneau (1715-1783), les pastellistes sans rivaux à l'étranger, feraient honneur à tout pays et dans tous les temps. Aux natures mortes de Chardin (1699-1779), si saines et si harmonieuses, à ses tableaux paisibles de la vie domestique dans lesquels il montrait tant de vraie bonhomie, ajoutons les toiles où l'agile et spirituel pinceau de Joseph Vernet (1714-1789) a si bien rendu

l'activité de nos ports et de nos arsenaux, nous avons encore un ensemble de productions, sinon d'une très haute portée, mais qui témoignent, du moins, que l'art de peindre n'était pas près de périr. C'est même un fait digne de remarque que la France, parvenue assez tard à former son école nationale de peinture, n'ait pas connu, depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'à nos jours, aucune des solutions de continuité que l'histoire découvre chez toutes les autres nations

III

L'architecture privée motivait à la rigueur le cri d'alarme de Diderot par sa trop grande docilité à se plier aux caprices d'une société élégante, mais dissolue; il n'en est pas ainsi des monuments publics. Moins graves et portant dans certains détails la marque inévitable du temps qui les a élevés, ils offrent néanmoins le même système de pondération digne et l'aspect décoratif qui distinguaient l'époque précédente. On a dit que les colonnades de la place de la Concorde étaient inspirées par la colonnade du Louvre, et que cependant elles doivent lui être préférées. Rien n'est plus vrai. Si par son unité, ses énormes dimensions et les conditions dans lesquelles elle se présente, l'œuvre de Perrault paraît au premier abord plus imposante que les deux bâtiments de Gabriel, ceux-ci ne sont pas, comme elle, un placage menteur ne répondant à aucune distribution ni à aucun service. Ils forment partie intégrante d'un grand

ensemble dessiné par l'éminent architecte, et qui comprenait la rue Royale et les fossés de l'ancienne place Louis XV, dont il ne reste plus que le tracé intérieur des balustrades et les pavillons d'accès, transformés en piédestaux des principales villes de France. Au centre s'élevait la statue équestre de Louis XV par Edme Bouchardon (1698-1762). Cette place, ornée aux frais de la ville de Paris et située entre deux promenades, était et est restée le point central des réjouissances publiques. Les portiques du rez-de-chaussée, largement ouverts à la circulation, ont donc leur raison d'être, tout en servant de robuste soubassement à l'étage supérieur, que ses colonnes, non plus accouplées comme au Louvre, mais isolées, comme le veut la logique, transforment, le cas échéant, en une vaste tribune. A la belle lumière d'un jour d'été, avec l'accompagnement ordinaire des cérémonies nationales, banderoles frémissantes, tentures, écussons et drapeaux, l'architecture de Gabriel prend alors toute sa véritable signification, certainement celle qu'avait rêvée son génie : un superbe décor monumental.

Le même sentiment a guidé le Florentin Servandoni (1695-1766) dans la composition de la noble façade de Saint-Sulpice, peut-être plus en très habile peintre décorateur qu'il était qu'en architecte subordonnant le grandiose à l'utile et au nécessaire. Il n'est pas douteux que l'effet de ces deux portiques superposés est magistral et d'un goût sévère; l'immense loge formée par le second, si elle était revêtue de mosaïques, se prêterait merveilleusement à une bénédiction pontificale, *urbi et orbi,* mais nous sommes à Paris, non à Rome, et une

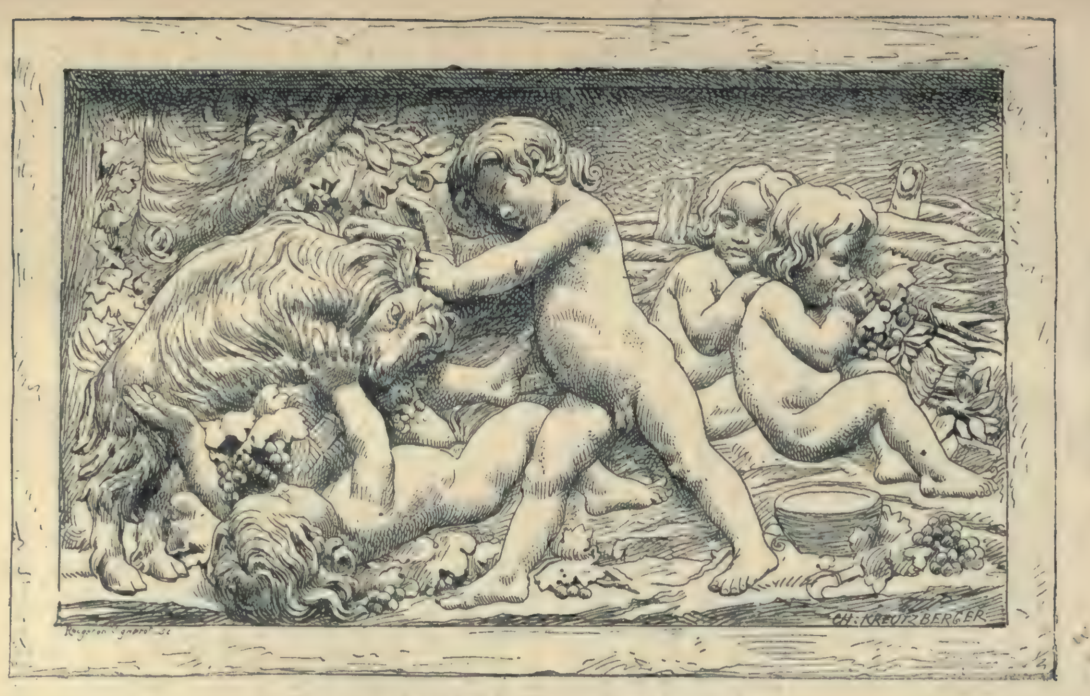


Fig. 95 — Bas-relief de l'Automne, par Bouchardon.

simple église paroissiale n'a pas à rivaliser avec la basilique de Saint-Pierre. Ne parlons pas des tours, élevées plus tard et sur d'autres données que les siennes, par Maclaurin et Chalgrin.

Deux autres monuments achèveront de démontrer combien les artistes supérieurs du temps de Louis XV s'efforçaient de se séparer des tendances maniérées de leurs contemporains : la fontaine de la rue de Grenelle-Saint-Germain et l'hôtel des Monnaies, placés l'un et l'autre fort mal, au nord et sans reculée suffisante. La fontaine, plus exactement le château d'eau ou réservoir de la rue de Grenelle, est entièrement l'œuvre du sculpteur Bouchardon. Afin de tirer tout le parti possible de l'étroit emplacement qui lui était assigné, l'habile artiste a ingénieusement adopté pour l'ensemble de sa façade un plan concave sur lequel fait saillie un avant-corps central surmonté d'un édicule ionique. Au milieu, assise sur la proue du navire de ses armes, se détache la figure de la ville de Paris; deux autres figures également de marbre blanc, représentant la Seine et la Marne, sont couchées à ses pieds. Les quatre niches du mur de fond abritent autant de statues personnifiant les Saisons, dont les travaux ou les jeux se trouvent reproduits dans de charmants bas-reliefs d'enfants au-dessous des niches (fig. 95). Statues et bas-reliefs sont en pierre de Tonnerre. Il est visible que, faisant œuvre d'architecte, Bouchardon a cherché à ne point donner prise de ce côté à la critique; son ordre ionique, ses moulures sont absolument corrects; on pourrait plutôt l'accuser de froideur. L'exécution matérielle est très soignée. Plus libre sur son vrai domaine,

il a heureusement rythmé les attitudes de ses grandes figures que datent pourtant la mollesse de certaines parties et l'étude un peu sommaire des draperies, défaut inhérent à toute la sculpture de l'époque. Quant à l'hôtel des Monnaies, il est de la fin du règne. Jacques-Denis Antoine (1733-1801) éleva, de 1768 à 1775, ce long bâtiment avec motif milieu orné de six colonnes. Suivant l'exemple donné par Perrault, le toit est dissimulé derrière un couronnement que supporte une grande corniche à double rang de consoles d'un style très mâle. A part cette concession à une idée fausse dont Gabriel lui-même n'a pas su résolument s'affranchir, c'est un bel et noble édifice. On y remarque plusieurs portes percées d'un œil-de-bœuf entouré de cornes d'abondance ; ces cornes, les fruits qui s'en échappent, sont des modèles de sculpture ornementale qui ne le cèdent guère à la Renaissance pour la manière nerveuse dont ils sont traités. Mais, comme les livres, les monuments ont leurs destinées. Au lieu de la triste rue Guénégaud et de cet angle du quai que ne visite jamais le soleil, supposons la Monnaie sur une large voie bien éclairée, ou le long de quelque canal vénitien reflétant l'entrée principale et son ordre ionique, les robustes balcons de la façade, le passant y découvrirait alors des mérites qui lui échappent faute d'un cadre plus favorable.

On bâtissait en excellents matériaux. Les plus modestes constructions, les maisons locatives ont alors un caractère de solidité et de largeur que possèdent rarement les nôtres. Pour qui promène des loisirs intelligents dans ce que la pioche des démolisseurs a laissé

du vieux Paris et aime à interroger les choses du passé, il y a plus d'un sujet d'étonnement. A chaque pas, bordant des rues très étroites, s'élèvent de hautes habitations en pierres de taille ayant grand air. Ce ne sont pourtant pas des hôtels, le quartier — quartier commerçant — n'en a jamais comporté, et elles n'ont abrité de tout temps que des gens de petit négoce, des employés, des industriels, quelques ménages d'artisans; tout au plus, au premier étage, un bourgeois aisé retiré des affaires. Sur leurs murailles, appareillées avec soin, l'art est venu mettre le cachet de cette élégance facile que nous avons peine à saisir, même dans nos imitations. Il y a des choses qui ne se peuvent décrire. Le crayon seul rendrait le charme et l'agréable invention de ces masques de faunes narquois et de nymphes aux yeux égrillards, de tous ces ornements jetés aux clefs des arcs, le long des consoles de balcons, autour du marteau de fer contourné à la forge qui repose maintenant immobile et muet sur le battant de la porte. La fantaisie règne là en souveraine maîtresse, comme dans toutes les productions de l'époque, fantaisie parfois excessive, mais toujours spirituelle et s'appuyant de longues études et d'une connaissance approfondie du métier; l'imagination peut s'égarer jusqu'à l'ivresse, l'exécutant est toujours sûr de sa main. Examinez le brillant étalage de l'orfèvre; voyez l'ébéniste plaquer ses mosaïques de bois de rose et d'amarante sur les meubles ventrus, le bronzier les orner de cuivres aux capricieuses torsions, le ciseleur buriner avec amour ses tabatières ou ses coquilles d'épée, et jusqu'au noir ferronnier perçant et découpant la plaque d'un heur-

toir, tous sont artistes à des degrés divers, tous aiment et parfont allégrement leur tâche.

Rendons cette justice au triste gouvernement de Louis XV et à son vicieux entourage : en ce qui concerne les arts, ils surent du moins continuer les louables et généreuses traditions de la monarchie ; encouragements et moyens d'instruction ne firent point défaut. Au milieu du luxe de Versailles, M[me] de Pompadour ne dédaignait pas de commander un service de faïence de Moustier pour son usage personnel. La manufacture de tapisserie de Beauvais, fondée par Colbert, était languissante ; on mit à sa tête l'homme de France le plus propre à la relever par ses aptitudes multiples et son activité, et, devant le succès de ses persévérants efforts, le peintre Oudry fut en outre chargé de l'inspection des Gobelins. L'établissement de céramique créé jadis à Vincennes par le marquis de Fulvy, puis installé à Sèvres aux frais des fermiers généraux, fut acquis des deniers de l'État, en 1750, et érigé en Manufacture royale de porcelaine ; enfin l'école gratuite de dessin de Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), ouverte aux seuls artisans, et soutenue uniquement pendant dix ans de sa fortune privée, reçut en 1766 des lettres patentes du roi et devint institution de la couronne.

LOUIS XVI

I

A ne consulter que l'ordre chronologique, le monument français le plus important élevé par le XVIII[e] siècle aurait dû trouver place dans le précédent chapitre. L'église Sainte-Geneviève — le Panthéon actuel — fut commencée, en effet, sous le règne de Louis XV, et ce prince en posa la première pierre en 1764. Mais nous n'avons pas à écrire l'histoire particulière de l'architecture, pas plus que celle des autres arts ; nous cherchons simplement à donner au lecteur, sur l'ensemble de chaque période, un aperçu général du goût prédominant et des variations qu'il a pu subir. L'œuvre de Soufflot (1714-1781), quelque jugement d'ailleurs que l'on en veuille porter, prend dès lors à nos yeux une signification toute spéciale. Elle représente surtout le grand effort d'un artiste de très haute valeur et de science profonde, ne prétendant à rien moins qu'à remettre définitivement ses contemporains sur ce qui lui paraît l'unique route du beau : l'imitation de l'architecture antique. Idée fausse dans la pratique, étant donnés nos matériaux; dessein imparfaitement conçu quant aux

besoins du culte? ceci ne nous importe guère. Laissant à d'autres plus compétents le soin de montrer les erreurs foncières du système, nous n'en voulons apprécier que les résultats. Or ils sont peu favorables, et la froideur de ce colossal édifice nous a semblé le rattacher beaucoup plus à l'époque que nous abordons qu'à celle que nous venons de quitter.

Des causes nombreuses avaient préparé de longue main un retour aussi décidé vers les formes antiques. Depuis le XVIe siècle, l'étude de l'art gréco-romain n'avait cessé d'être préconisée par les maîtres qui s'étaient succédé dans la direction de l'école française. La plupart même, Jean Bullant et Philibert Delorme en tête, nous ont laissé des ouvrages didactiques écrits dans ce sens; mais entre leurs théories et l'application qu'ils en ont faite, que de différences! heureusement, du reste, pour l'originalité et la gloire personnelle de ces artistes. Perrault et Gabriel, eux aussi, s'étaient montrés sectateurs de l'antiquité, tout en gardant cependant au fond, malgré quelques emprunts, une très réelle indépendance. Du temps de Soufflot, Jacques-François Blondel (1705-1774) s'était surtout distingué par ses leçons à l'Académie et les succès de ses élèves. Son *Cours d'architecture*, publié en 1771, développe les principes qui servaient de base à son enseignement et que M. Vaudoyer résume ainsi : « Admiration sans bornes pour les monuments grecs et romains, et application des formes et des éléments de l'architecture antique aux monuments français, en admettant cependant les modifications réclamées par les besoins et le goût contemporains; dédain profond pour l'art du moyen âge; vain

effort de la barbarie; peu d'estime pour la Renaissance, considérée comme une tentative imparfaite[1]. » D'un autre côté, vers le milieu du siècle, la découverte d'Herculanum, suivie de près de celle de Pompéi, montrait cette même antiquité sous un jour tout nouveau. Les voyages du comte de Caylus en Grèce et en Asie Mineure, ses volumineux travaux sur les peintures antiques, ses recherches sur les procédés des anciens, celles du peintre Dandré-Bardon sur le costume, quoique contenant plus d'une erreur et des gravures d'un style et d'une fidélité médiocres, les *Réflexions*, de Watelet, sur la peinture; à l'étranger, l'*Histoire de l'art*, de Winckelmann, traduite en français dès 1766, le *Laocoon*, de Lessing, devaient précipiter une réaction en partie opérée — nous l'avons vu précédemment — dans les œuvres d'architecture, et fomentée dans l'esprit public autant par le besoin de réforme qui se manifestait en art comme en politique que par la lassitude des fadeurs mythologiques et des bergeries de théâtre de Boucher et de son école.

Les projets de Soufflot, s'inspirant à la fois du portique du Panthéon d'Agrippa, des colonnades circulaires de quelques temples païens et de Saint-Pierre de Rome, se produisaient donc au moment opportun. Avant d'être dédiée à nos grands hommes et de recevoir les peintures qui retracent les faits les plus saillants de notre histoire, Sainte-Geneviève offrait à l'intérieur, plus encore peut-être qu'au dehors, le contre-pied des églises telles qu'on les disposait au siècle dernier; sauf

1. *Études d'architecture en France (Magasin pittoresque)*, 1852.

la coupole centrale, son plan en forme de croix grecque, l'emmarchement des bas côtés, l'absence de chapelles n'avaient d'analogues dans aucun autre des monuments du culte. Un point cependant leur est commun : la triste nudité des murailles. Partant de là, l'architecte s'est complu à faire montre de sa science stéréotomique, surtout dans les voûtes, qui présentent un enchevêtrement plus hardi que gracieux d'arcs et de pénétrations compliquées. Mais toute la science du monde ne remplace pas un sentiment vrai et bien déterminé, et il ne serait pas trop téméraire de dire que la nouvelle destination de l'édifice jure moins avec son architecture de caractère indécis que la destination primitive.

Après Sainte-Geneviève, non terminée à la mort de Soufflot en 1781, le règne de Louis XVI ne compte à Paris aucune église digne de remarque. Saint-Philippe-du-Roule, par l'architecte Chalgrin; Saint-Louis-d'Antin, bâti par Brongniard pour un couvent de capucins, sont bien d'un temps où les discussions philosophiques et les symptômes avant-coureurs d'une révolution étaient peu propices à l'inspiration religieuse. Ce n'est pas le talent ni la science qui font défaut aux constructeurs d'alors; ils le prouvent dans leurs autres travaux. Sans être un chef-d'œuvre, l'École de médecine de Gondouin (1737-1818) et son portique sur la rue ne manquent pas d'une certaine élégance, assez peu motivée, du reste, par la nature des études auxquelles on se livre dans cet établissement. En général, les façades sont sèches et mesquines; la simplicité voulue de quelques détails dégénère en aridité; ainsi, trop souvent, sous la pierre d'appui des fenêtres, des cubes remplacent les courbes

gracieuses des consoles. La valeur des architectes s'affirme mieux dans les intérieurs et les combinaisons de plan. Sous ce rapport, Louis (1735-1807) est un artiste de premier ordre. Il n'y a qu'à se rappeler son superbe escalier du théâtre de Bordeaux, si commode de circulation, si monumental d'aspect, si sobre d'ornements. Louis n'est-il pas aussi l'inventeur de cette belle disposition du plafond circulaire d'une salle de spectacle porté sur quatre grands arcs surbaissés dont l'un correspond à l'ouverture de la scène, les trois autres abritant les amphithéâtres? Comme toutes les conceptions ingénieuses avec lesquelles l'œil s'est familiarisé, celle-là nous semble toute naturelle; le difficile pourtant était de la trouver. La pire expression du style Louis XVI, disons mieux, sa caricature, se rencontre dans les œuvres de l'excentrique architecte Ledoux; il reste encore, malheureusement pour sa mémoire, quelques-uns des bâtiments élevés par lui aux barrières de l'ancien Paris, assemblage saugrenu et prétentieux de colonnes aux assises alternativement rondes et carrées, de lourds entablements et de coupoles que rien ne nécessite dans un bureau d'octroi.

II

Nous croyons impossible de pousser plus loin qu'on le fit à cette époque l'exécution des ornements, surtout dans la sculpture du métal et du bois. Sous le burin de Gouthière, le bronze acquérait la souplesse et la

ductilité de la cire; il n'est pas dans les fleurs ou les



Fig. 96. — Bras de lumière Louis XVI.

fruits de délicatesses qu'il ne rendît, dans les pampres

de la vigne pas de nervures et de refends qu'il n'imitât (fig. 96). Cette habileté même a son péril. L'artiste, préoccupé d'en faire preuve, perd de vue la loi pour tout objet d'art d'offrir des surfaces de repos; trop de profusion le conduit à la maigreur, quelque bien conçus que soient dans leur ensemble les motifs qu'il décore. C'est le cas de la plupart des productions de ce moment; heureux quand elles ne tombent pas dans la puérilité. Sans doute, on ne saurait trop louer la conscience et la sûreté de main de ces émailleurs, de ces ciseleurs et de ces orfèvres, si experts à réunir sur les boîtiers de montres et les tabatières l'azur et les ors de nuances diverses; grâce à de généreux donateurs, le Louvre en possède une riche collection. Le goût n'est pourtant pas entièrement satisfait; quelque chose d'un peu faux et aigrelet régit ces belles matières si curieusement façonnées. N'en est-il pas de même des étoffes, admirables de large opulence au temps de Louis XV, lorsque les modèles de Jean Revel et de Philippe de La Salle assuraient la supériorité des fabriques lyonnaises, maintenant de coloration éteinte sur des dessins amoindris? La coiffure des dames, tout empanachée, lutte d'exagération avec leurs ridicules paniers entourés de guirlandes; par contre, le costume des gens du monde est sec de coupe, étriqué, d'une fadeur de ton que ne rachètent pas les broderies minces, la multitude des paillettes et les boutons d'acier; quant à l'enfance, il semble qu'on se plaise à la défigurer; on peut juger dans certains portraits de l'attique de Versailles de son disgracieux accoutrement.

Les peintres ornemanistes procèdent de principes sem-

blables à ceux que suivent les sculpteurs de boiseries. Tous ont un fonds commun de réminiscences antiques, les sphinx, les trépieds, les rinceaux, mais si altérées et mélangées d'une telle quantité d'attributs et de symboles en rapport exact avec la sentimentalité contemporaine qu'on ne peut leur refuser décemment un brevet d'originalité. Flambeaux d'hyménée, cœurs, arcs et carquois, groupes d'instruments de musique champêtre, paniers fleuris et outils de jardinage, bref, l'attirail complet des idylles de Gesner, avec colombes, tourterelles, force rubans flottant dans les volutes d'un feuillage menu, voilà les ressources ordinaires des décorateurs de la fin du XVIIIe siècle, Salembier et Prieur, le premier surtout. Prieur montre une meilleure compréhension des masses et se sert d'éléments moins appauvris (fig. 97). Ces emblèmes sont-ils de pur caprice ou réunis en l'honneur de la nature et de la vie rustique? Douce manie du



Fig. 97.
Montant d'arabesque de Prieur.

temps et d'une société bien ignorante de l'une et de l'autre, puisqu'elle croyait en voir quelque image dans les tableaux d'Hubert-Robert et les maisonnettes du Petit-Trianon. Pour nous, ces décorations témoignent une fois de plus, quoique sous des apparences un peu grêles, du sentiment d'élégance particulier à la race française; nous parlons de l'art et non des sottes élucubrations de la mode. Sous le régime qui va disparaître, et dans l'ordre de la reproduction des scènes de la vie privée et de l'illustration des livres par l'estampe, Cochin fils, Moreau le jeune, Saint-Aubin, Eisen, Gaucher, Duclos, tant d'autres qu'il serait trop long de nommer, les plus charmants dessinateurs et graveurs qui furent jamais, sont les derniers représentants de cet esprit si alerte et si délicat.

III

L'art n'est que le reflet de l'état social, et c'est surtout aux artistes que pourrait s'appliquer la doctrine de l'influence des milieux. Cependant il s'en trouve plusieurs parmi eux revêtus en quelque sorte du caractère de précurseurs par l'appui énergique que prêta leur talent à la diffusion d'idées nouvelles. Tel nous apparaît Louis David (1748-1825). Quand on se reporte à ce qu'était la peinture dix années après la mort de Louis XV, on comprend l'impression saisissante que fit, au Salon de 1785, le tableau du *Serment des Horaces* Nous copions pour mémoire la notice du catalogue du

Louvre : « A gauche, les trois frères, les bras étendus devant leur père, reçoivent leurs armes de ses mains. Camille, leur sœur, promise à l'un des Curiaces, s'appuie avec douleur sur Sabine, femme de l'aîné des Horaces, et la mère des Horaces tient embrassés ses deux petits-enfants. » Devant cette composition austère et rigidement théâtrale, au dessin ferme et précis, et comme tout imprégnée encore de l'atmosphère de Rome où David venait de l'exécuter, il se passa quelque chose de semblable à l'effet de l'*Horace* du grand Corneille, et le public ne s'y trompa pas : c'était une révolution dans l'art; tandis que M. d'Angiviller, avec son flair d'homme de cour, y vit peut-être davantage, c'est-à-dire un pronostic de la Révolution. On ne saurait expliquer autrement la répugnance du directeur général des bâtiments à recevoir cette toile commandée au jeune académicien et acclamée comme un chef-d'œuvre, car le misérable prétexte tiré de ses dimensions, dépassant celles des autres tableaux compris dans le même achat, ne supporte pas l'examen.

Créée en 1391, l'Académie de Saint-Luc cessa d'exister en 1776; avec elle finissaient les privilèges surannés de la maîtrise parisienne. L'Académie royale de peinture et de sculpture allait la suivre de près et tomber en même temps que la vieille monarchie française, juste au moment où David, reçu académicien en 1783 sur son tableau de *Bélisaire*, venait d'être nommé adjoint à professeur. Cinq ans avant, il avait ouvert un atelier particulier dans lequel, fort de toute l'autorité de son talent et du succès, il combattit ce qui restait de l'école de Boucher et l'enseignement de l'Académie elle-même. Par son élève et biographe M. Delécluze, on

sait que le souvenir qu'il conservait de ses premières études n'était rien moins que respectueux. Cette compagnie renfermait cependant des hommes de mérite : d'abord son maître, Vien (1716-1809), qui, dans une certaine mesure, avait commencé le mouvement de réaction contre la facilité à outrance; un rival, praticien habile entre tous, Regnault (1754-1829), auteur de l'*Éducation d'Achille par le centaure Chiron,* son morceau de réception à l'Académie, deux mois après David, belle toile dans laquelle passe déjà un souffle de l'antique et comme une vision des peintures d'Herculanum; enfin le pauvre Greuze (1725-1805), devenu à ce moment le serviteur démodé des grâces paysannes et des sensibleries du XVIIIe siècle. D'un caractère entier, ainsi que tous les réformateurs, inébranlable en apparence dans ses convictions de chef d'école, Louis David disait cependant : « N'est pas Boucher qui veut » ; à plus forte raison ne pouvait-il entièrement méconnaître la valeur personnelle de ces peintres dont le séparaient de moins graves dissidences, et de quelques autres de ses collègues sculpteurs, ses récents prédécesseurs ou ses contemporains, qui s'appelaient de noms restés fameux, Pigalle (1714-1785), Falconet (1716-1781) et Houdon (1741-1828).

LA RÉVOLUTION

Sous un gouvernement nouveau, composé en majeure partie d'hommes nourris d'études classiques et résolus à rompre sans retour avec les institutions du régime déchu, l'imitation de l'antiquité, au début simple caprice de la mode, devenait maintenant presque une obligation civique; à leurs yeux, l'État républicain devait évoquer et reproduire, pour être conséquent, les souvenirs et les formes de l'ancienne Rome. Mais, devant la marche précipitée des événements, au milieu des conjonctures les plus terribles, des préoccupations autrement sérieuses absorbaient la Convention; d'ailleurs, le temps et l'argent manquaient pour réaliser un tel idéal et suivre de si grands exemples. Elle se contenta de transporter le lieu de ses séances dans le vieux château des rois; les sociétés populaires s'établirent dans quelques salles de couvents. On fut Romain dans les mots, dans l'éloquence, par les résolutions viriles et l'impassibilité devant la mort; en réalité, fort peu dans les choses matérielles et durables. Il fallut, pour donner satisfaction à l'engouement du jour, se rejeter sur les détails. Deux exèdres de marbre blanc, renfermés maintenant dans les parterres du jardin des Tuileries, composent, que nous sachions, tout l'apport

monumental de la Terreur; selon la phraséologie d'alors, ils étaient destinés à servir de sièges aux vieillards présidant aux jeux de la jeunesse. Le reste, édifices de quelques moments, en plâtre et en carton, temples de l'Égalité et de la Fraternité, autel et colonne de la fête de l'Être suprême, ne nous est connu que par les estampes et semble mériter peu de regrets. C'est de même dans les publications patriotiques gravées, Déclarations des droits de l'homme, almanachs révolutionnaires, dans les en-têtes de papiers administratifs, que l'on trouve la série des différents insignes et symboles de la République. Prud'hon (1758-1823), pressé par le besoin et obligé d'accepter les moindres travaux, en a dessiné bon nombre. Tout est antique ou prétend l'être : le bonnet de liberté, le faisceau et la hache, la couronne de chêne et de laurier des étendards et des monnaies; le niveau est emprunté à la franc-maçonnerie.



FIG. 98. — Tête de lettre par Prud'hon.

En 1790, David avait déjà donné à des fabricants de meubles des indications de sièges et de lits imités

des vases grecs et des bas-reliefs romains. L'ébéniste Jacob Desmalter, chargé de la fourniture du mobilier de la Convention, s'adressa à deux jeunes architectes encore obscurs, Percier (1764-1838) et Fontaine (1762-1853), revenus tout récemment d'Italie après plusieurs années consacrées à étudier les monuments de Rome. Dans cette association qui ne devait finir qu'avec la vie, le premier déployait un remarquable talent de dessinateur; le second, l'entente des affaires et la science du constructeur; tous deux, une infatigable activité. « Dès ce moment, la plume et le crayon de Percier et de son ami ne furent plus employés qu'à dessiner des étoffes, qu'à esquisser des meubles; ils travaillent pour les manufactures de tapis et de papiers peints; ils produisent des compositions pour les décorations de théâtre; ils font des modèles pour les bronzes, les cristaux, l'orfèvrerie; et tandis qu'ils s'exercent ainsi de toute manière à introduire dans l'ameublement moderne les formes du mobilier antique, avec le sentiment et le goût qui leur sont propres, c'est à peine s'ils s'aperçoivent qu'avec leur fortune qui commence, c'est une révolution qui s'accomplit par eux dans les habitudes d'une société qui ne les connaît pas encore[1]. » Un changement si radical n'était pas, à proprement parler, l'œuvre des deux artistes; nous en avons marqué plus haut les origines, mais ils le dirigèrent et contribuèrent beaucoup à l'étendre à plusieurs branches de l'industrie.

David, lancé dans les luttes quotidiennes de la politique, délaissait ses pinceaux; cependant, son zèle répu-

1. Raoul Rochette, *Notice sur Percier.*

blicain et sa fureur de tout romaniser faisaient revivre en lui l'artiste, et se donnaient libre cours dans l'ordonnance des fêtes démocratiques et dans des tentatives de réforme du costume officiel. Sur ce dernier point, il n'obtint que peu de succès; les gravures de Monnet, d'Helman et de Duplessis-Bertaux prouvent que le plus souvent ses idées restaient à l'état de projets. Si les élèves de l'École de Mars portaient une tunique étriquée et le glaive romain, aux armées les généraux de la République revêtaient un uniforme absolument moderne, sans aucune velléité de ce genre, et superbe d'ampleur et de désinvolture militaire. Ce n'est guère que sous le Directoire, avec les Conseils des Anciens et des Cinq-Cents, que l'on vit des simulacres de toges et de chlamydes.

Au moment de la suppression des ordres monastiques, l'Assemblée constituante avait désigné le couvent des Petits-Augustins pour recevoir en dépôt les monuments intéressant l'histoire et les beaux-arts. Pour les sauver d'une destruction complète, il était urgent de mettre un terme aux actes de vandalisme dont ils n'avaient déjà que trop souffert. De courageux citoyens se dévouèrent à une mission souvent périlleuse, et le nom d'Alexandre Lenoir est glorieusement attaché à la création de ce musée que la Restauration dispersa, au grand dommage de l'art français. Notre Musée national date également de cette époque. La Convention, reprenant l'œuvre de l'Assemblée législative, nomma une commission chargée de rassembler les objets d'art épars dans les maisons royales. Un critique auquel revient l'honneur d'avoir le premier demandé la réu-

nion au Louvre de toutes ces richesses, La Font de Saint-Yenne, dès 1746, en pleine monarchie absolue, accusait l'incurie du personnel préposé à leur entretien. Il montrait, au Luxembourg, la galerie de Rubens se détériorant sous les rayons du soleil; au château de Versailles, les tableaux du cabinet du roi entassés dans des salles obscures; le *Milon* et l'*Andromède* du Puget exposés à toutes les intempéries, et, afin d'en dissimuler les suites, écurés avec du gros sable. Le marquis de Marigny, directeur des bâtiments, puis le comte d'Angiviller, son successeur lors de l'avènement de Louis XVI, avaient bien apporté quelque tempérament à cet état de choses et admis le public à visiter, certains jours, une partie des collections royales; mais leur installation variait suivant le bon plaisir de la cour et n'offrait pas toutes les garanties désirables. Enfin, conformément au décret de la Convention du 27 juillet 1793, le *Museum français* s'ouvrit la même année, les cinq premiers jours de chaque décade pour les artistes, les trois derniers pour la foule des visiteurs.

STYLE XIXe SIÈCLE

CONSULAT ET EMPIRE.

Rome est toujours le modèle que se proposent les artistes. Aux symboles égalitaires et du règne de la loi succèdent, avec la prise du pouvoir par un général vainqueur, les attributs guerriers et les images de la Victoire; peu après, l'aigle des légions et des apothéoses césariennes. L'art ne s'inspire plus seulement de l'antiquité pour les monuments publics, il la copie presque servilement. Malgré quelques variantes et le soin apporté à leur exécution, la colonne de la Grande-Armée, l'arc de triomphe du Carrousel ne sont toujours que des pastiches. Le fait est d'autant plus fâcheux que dans ces œuvres dépourvues de toute originalité se montre pourtant le savoir de leurs auteurs, Percier et Fontaine.

L'ameublement n'avait offert, sous Louis XV, que des angles arrondis et des formes onduleuses; durant le règne de Louis XVI, des lignes droites marquées déjà, même avant les premières imitations de l'antique, d'une certaine froideur, tempérée cependant par la tonalité douce des étoffes et par quelques ornements finement sculptés, pilastres, quatre-feuilles et culots de feuillage. A dater de la Révolution, les différentes pièces du mo-

bilier affectent de plus en plus un caractère de rigidité. Sous le Consulat, on achève de répudier la grâce du siècle qui vient de finir ; la réforme est complète. Un moment, elle reçoit le contre-coup de l'expédition d'Égypte : sphinx de bronze, têtes d'Isis se mêlent sur l'acajou massif



FIG. 99. — Pot a oille exécuté sur les dessins de Percier et Fontaine pour l'impératrice Joséphine.

aux palmettes et aux trophées belliqueux ; les tentures, le drap ou le maroquin des chaises et des sophas sont bordés de grecques. Cela est sec, prétentieux et triste.

Louis David et les fervents de son école comprendraient volontiers des sièges comme le bisellium antique; et si le grand peintre, dans la charmante ébauche du Louvre, n'a pas couché Mme Récamier sur un lit de métal et d'ivoire, du moins l'a-t-il accompagnée d'un candélabre exhumé de Pompéi. Le goût s'adoucit un peu à la longue, non dans le dessin des meubles, aussi raide que jamais; seulement il emploie quelquefois des matières plus brillantes, l'érable, le citronnier avec incrustations brunes. On fait une grande consommation de lyres sur le dossier des chaises, en appliques métalliques, et, par la plus étrange des aberrations, voire même en guise de supports. Des Victoires posées sur des sphères d'or élèvent au-dessus de leur tête les branches des girandoles. Meubles et bronzes, tout est travaillé et ciselé avec une telle perfection, une si rare conscience professionnelle, qu'on finit par devenir indulgent pour ce style compassé. L'Empire bénéficie de l'habileté des excellents ouvriers de l'ancien régime.

Alors qu'on abusait ainsi, pour la décoration architectonique et les détails de l'ameublement, d'une fausse imitation de l'antique, tout au contraire la peinture n'était nullement encouragée dans cette voie par les largesses du gouvernement impérial. Se souciant sans doute aussi peu des Grecs et des Romains que des allusions mythologiques auxquelles s'était prêté Louis XIV, Napoléon n'assignait à l'art qu'un but : éterniser sa gloire. Il peut être considéré comme le fondateur, dans l'école française moderne, de la vraie peinture d'histoire, celle qui, traduisant les faits contemporains, a produit les principaux chefs-d'œuvre du commencement de ce

siècle : les *Pestiférés de Jaffa*, le *Couronnement*, le *Champ de bataille d'Eylau*. En dehors de ces pages officielles de David et de Gros (1771-1835), de deux tableaux de Guérin (1774-1833), la *Phèdre* et l'*Offrande à Esculape* et des quatre grandes figures décoratives de Gérard (1770-1837), complément de la bataille d'Austerlitz, au plafond de la salle du Conseil d'État, aux Tuileries, aucune des toiles célèbres de la salle des Sept Cheminées ne fut acquise par l'empereur. Les *Sabines*, le *Léonidas* de David, l'*Endymion* de Girodet (1767-1824), ses *Funérailles d'Atala*, son *Déluge* qui pourtant avait remporté le premier prix au concours décennal de 1810, la *Psyché* de Gérard, le *Marcus-Sextus* de Guérin, sont des achats de la liste civile de Louis XVIII et de Charles X.

LA RESTAURATION

Sauf les insignes de la royauté, le style de la Restauration, pris dans son ensemble, n'est qu'un prolongement alourdi de celui de l'Empire. « Aux monuments de notre religion et de nos mœurs — écrit Chateaubriand dans ses *Études historiques*, — nous avons substitué, par une déplorable affectation de l'architecture bâtarde romaine, des monuments qui ne sont ni en harmonie avec notre ciel ni appropriés à nos besoins. » Le gouvernement protégeait les arts, mais sa générosité n'était pas toujours guidée par un choix judicieux des talents qu'il employait et par la connaissance de certaines lois du goût dont les artistes eux-mêmes avaient du reste à peine l'intuition. On demandait au pinceau plutôt voluptueux de Prud'hon des tableaux religieux; les plafonds du Louvre se couvraient de scènes où la cour de Charlemagne et de François Ier, les cavaliers en armure de la bataille d'Ivry se promènent sur la tête du spectateur. C'était le règne de la peinture sur porcelaine, de cette peinture qui n'a rien à voir avec la vraie décoration céramique : les vases et les assiettes de Sèvres offrent alors les images de tous les membres de la fa-

mille royale, avec un cours complet de paysage et de fleurs naturelles.

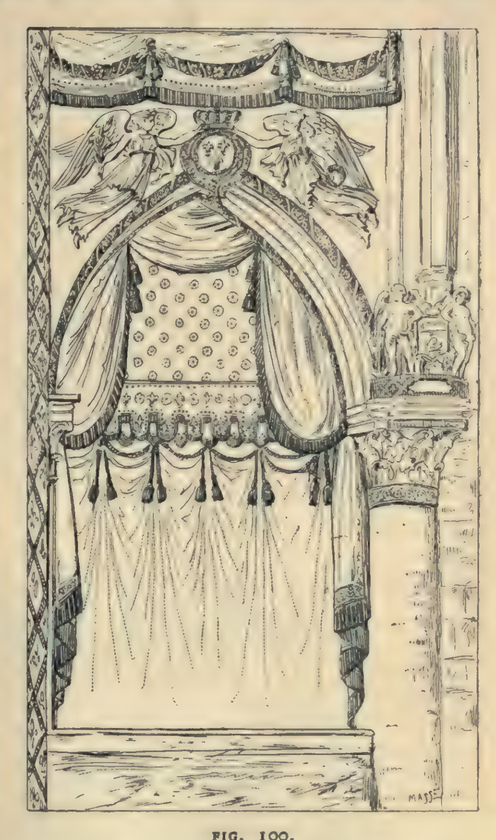


FIG. 100.
Tribune élevée dans l'intérieur de Notre-Dame, pour le baptême du duc de Bordeaux (1820).

Malgré ces erreurs, les instincts étaient généreux, et l'époque est restée grande, en art comme en littérature, par la lutte mémorable des classiques et des romantiques. Au milieu de ce conflit, la Restauration fut plus impartiale et plus équitable que beaucoup de critiques de ce temps. Si elle eut le tort de ne recueillir l'œuvre capitale de Géricault (1791-1824) qu'après la mort si prématurée du grand artiste, dès 1822, contrairement à ce que l'on a avancé quelquefois, elle reçut avec

faveur les premiers travaux d'un maître de la couleur, le *Dante et Virgile*, le *Massacre de Scio* d'Eugène Delacroix (1798-1863), et elle commanda à Ingres (1780-1867), délaissé par l'Empire, quoique remontant bien mieux que David aux sources les plus pures de la beauté antique, le *Vœu de Louis XIII* et l'admirable composition de l'*Apothéose d'Homère*.

Avec la monarchie de 1830, on arrive au seuil de l'actualité. Depuis ce moment, plus d'une voix s'est élevée accusant l'art de nos jours d'être sans caractère propre et de ne présenter, selon la fantaisie dominante, qu'une succession de reflets du temps passé. Combien d'œuvres supérieures nous semblent protester contre une pareille affirmation! Il en est du style d'une période comme d'un vaste monument, on ne l'apprécie qu'à distance. Nous sommes trop près; arrêtons-nous.



FIG. 101. — Plaque de cheminée.
(Salon rose du palais des Tuileries).

TABLE

Lib.-Imp. réunies, 7, rue Saint-Benoît, Paris. — 61903.

